WALTER BENJAMIN

ANGELUS NOVUS

MAGYAR HELIKON

WALTER BENJAMIN

ANGELUS NOVUS

ÉRTEKEZÉSEK, KÍSÉRLETEK, BÍRÁLATOK

VÁLOGATTA ÉS A JEGYZETEKET ÍRTA
RADNÓTI SÁNDOR

FORDÍTOTTA
BENCE GYÖRGY / KŐSZEG FERENC / PÓR PÉTER
RAJNAI LÁSZLÓ / TANDORI DEZSŐ

AZ UTÓSZÓT PAPP ZSOLT ÍRTA

WALTER BENJAMIN

ANGELUS NOVUS

ÉRTEKEZÉSEK, KÍSÉRLETEK, BÍRÁLATOK

MAGYAR HELIKON

1980

AZ ELJÖVENDŐ FILOZÓFIA PROGRAMJÁRÓL

Az eljövendő filozófia központi feladata: a legmélyebb sejtéseket, amelyeket a korszakból és egy nagy jövő előérzetéből merít, a kanti rendszerre kell vonatkoztatnia, hogy ezáltal ismeret váljék belőlük. A kanti rendszerhez való csatlakozás biztosította történelmi folyamatosság jószerivel az egyetlen, amely döntő horderejű a rendszeralkotás tekintetében. Mert Kant az utolsó és Platón mellett éppenséggel az egyetlen filozófus, akinek nem közvetlenül az ismeretek terjedelme és mélysége volt a fontos, hanem mindenekelőtt és kiváltképpen az igazolásuk. Mindkét filozófusban közös, hogy bíznak benne: az a megismerés, amelyről a legtisztább módon számot adunk, egyszersmind a legmélyebb. Nem száműzik a mélység kívánalmát a filozófiából, hanem egyedülállóan méltányosak vele, amennyiben az igazolás kívánalmával azonosítják. Az eljövendő filozófiának annál mélyebben kell törekednie ama bizonyosságra, amelynek a szisztematikus egység vagy az igazság a kritériuma, minél beláthatatlanabbnak és merészebbnek ígérkezik a kibontakozása.

De ha egy filozófia valóban tudatában van időnek és örökkévalóságnak, nehézségek támadnak, amikor csatlakozni akar Kanthoz. A legjelentősebb a következő: az a valóság, melynek megismerését és amelynek révén a megismerést Kant bizonyosságra és igazságra akarta alapozni, alacsony, talán éppen a legalacsonyabb rangú valóság. A kanti ismeretelmélet

problémájának, mint minden nagy ismeretelméletének, két oldala van, és Kant csak az egyikre tudott érvényes magyarázatot adni. Egyfelől, ez maradandó benne, a megismerés bizonyosságának a kérdése, másfelől pedig, s ez mulandó, a tapasztalat méltóságáé. Mert az egyetemes filozófiai érdeklődés mindig egyszerre irányul az ismeret időtlen érvényére és az időbeli tapasztalatnak a bizonyosságára, s ez utóbbit az előbbi legközelebbi vagy éppenséggel egyedüli tárgyának tekintik. Csakhogy a filozófusok nem úgy tudatosították ezt a tapasztalatot, mint ami a maga összstruktúrájában egyedi és időbeli, s így Kant sem. Bár ő is a tudományokból és különösképpen a matematikai fizikából akarta levonni, elsősorban a *Prolegomená*-ban, a tapasztalat elveit, de maga a tapasztalat s a tapasztalat általában véve kezdetben és még *A tiszta ész kritikájá*-ban sem volt számára azonos e tudomány tárgyainak világával; és még ha azzá vált volna is, mint ahogy az újkantiánus gondolkodók° számára, a tapasztalat ily módon azonosított és meghatározott fogalma azért a régi tapasztalatfogalom maradt volna, annak pedig az a legjellemzőbb vonása, hogy nemcsak a tiszta tudatra vonatkozik, hanem egyszersmind az empirikusra. És éppen erről van szó: a nyersen primitív és magától értetődő tapasztalat képzetéről, amely Kant szemében, saját kora horizontjának megfelelően, az egyedüli adott, sőt az egyedüli lehetséges tapasztalatnak tűnt. Ám ez, mint már jeleztük, egyedi és korhoz kötött; és e formáján túl, mely így vagy úgy minden tapasztalatban közös, ez a tapasztalat, amelyet a szó pregnáns értelmében is *világnézetnek* nevezhetnénk, a felvilágosodás tapasztalata volt. A számunkra itt lényeges vonások tekintetében azonban nem nagyon különbözött az újkor többi évszázadának tapasztalatától. A világ legalacsonyabb rendű tapasztalatai vagy szemléletei közül való. Kant éppen a felvilágosodás konstellációjában fogott neki roppant művének,

ami azt jelenti, hogy szinte nullapontra redukált, jelentésétől maximálisan megfosztott tapasztalaton végezte munkáját. Sőt, azt lehet mondani, hogy szükséges feltétele volt éppen a kísérlet nagyságának, a Kantra jellemző radikalizmusnak, az ilyen tapasztalat: saját értéke nullához közelített, és csak bizonyossága által kaphatott jelentőséget (szomorú jelentőséget, mondhatni). Egyetlen Kant előtti filozófus sem találta magát ilyen értelemben fölvetődő ismeret-elméleti probléma előtt, legalábbis egynek sem volt ennyire szabad keze a dologban, mert azzal a tapasztalattal, amelynek kvintesszenciája, legjava holmi newtoni fizika volt, durván és zsarnoki módon lehetett bánni, és mégsem sínylette meg. Autoritások, nem amelyeknek kritikátlanul engedelmeskedni kell, hanem olyan szellemi hatalmak, melyek gazdag tartalmat adhatnak a tapasztalatnak, nem léteztek a felvilágosodás számára. Azt, ami alsóbb rendű e kor tapasztalatában, amiben meglepően csekély metafizikai súlya rejlik, csak azzal jelezzük, hogy még Kant gondolkodására is korlátozólag hatott ez az alacsonyrendű tapasztalatfogalom. Természetesen ugyanarról a tényállásról van szó, amelyet már sokszor hangsúlyoztak: a felvilágosodás vallási és történelmi vakságáról;° de nem szokták észrevenni, hogy az egész újkorra mennyire ráillenek a felvilágosodásnak ezek az ismertetőjegyei.

Roppant fontos az eljövendő filozófia számára, hogy felismerje és elkülönítse Kant gondolkodásában azokat az elemeket, amelyeket megtartania és ápolnia kell, amelyeket át kell alakítania, és amelyeket el kell vetnie. Kanthoz kapcsolódni: ez a követelés minden esetben azt a meggyőződést fejezi ki, hogy e rendszer – olyan tapasztalatot találván maga előtt, amelynek metafizikai oldalával egy Mendelssohn és egy Garve vetett számot – a zsenialitásig fokozta az ismeret bizonyosságának és igazolásának kutatását, s így olyan mélysé-

gig jutott el, hogy az egy még csak eljövendő, új és magasabb rendű tapasztalattal látszik összhangban lenni. Ezzel fölállítottuk a fő követelményt a mai filozófiával szemben, és egyben megállapítottuk róla, hogy teljesíthető: Kant gondolkodásának típusai nyomán nekifogni egy magasabb tapasztalatfogalom ismeretelméleti megalapozásának. És éppen azt kell a várt filozófia témájává tenni, hogy a kanti rendszerben olyan tipológiát lehet kimutatni és világosan felszínre hozni, mely megfelelhet egy magasabb tapasztalatnak. Kant sohasem vitatja a metafizika lehetőségét, csak azokat az ismérveket akarja megállapítani, amelyek segítségével az egyes esetekben igazolni tudja e lehetőség fönnállását. A kanti korszak tapasztalatának nem volt szüksége metafizikára; történelmileg egyedül az volt lehetséges, hogy megsemmisítsék a metafizika igényeit, mert Kant kortársai csak gyenge és színlelt igényt támasztottak metafizika iránt. Tehát arról van szó, hogy a kanti tipológia nyomán eljussunk a leendő metafizika prolegomenájához, és eközben szemügyre vegyük ezt a metafizikát, ezt a magasabb tapasztalatot.

De nemcsak a tapasztalat és metafizika szempontjából kell a jövőbeli filozófiának szívén viselnie Kant revízióját. Módszerbelileg is, azaz mint voltaképpeni filozófiának, egyáltalán nem ebből a szempontból, hanem az ismeret fogalmának szempontjából. A kanti ismeretelmélet döntő tévedéseit kétségkívül vissza lehet vezetni a Kant számára jelenvaló tapasztalat ürességére is, és így a kettős feladat is eggyé válik: új ismeretfogalmat teremteni, és a filozófia talaján új elképzelést a világról. Sokan ráéreztek a kanti ismeretfogalom gyengéjére, amikor nem tartották eléggé radikálisnak, tanítását elég következetesnek. Kant ismeretelmélete azért nem nyitja meg a metafizika területét, mert benne magában valami olyanfajta terméketlen metafizika primitív elemei rejlenek, mely minden

másfajtát kizár. Az ismeretelméletben minden metafizikai elem kórokozó, s a betegség abban nyilvánul meg, hogy elzárja a megismerést a maga teljes szabadságában és mélységében vett tapasztalattól. A filozófia fejlődését attól kell várnunk, hogy az ismeretelméleten belüli metafizikai elemek megsemmisítése egyúttal valami mélyebb, metafizikailag teljesebb tapasztalat körébe utalja ezeket az elemeket. A legmélyebb összefüggés áll fönn – és ez az eljövendő filozófia történelmi csírája – a között a tapasztalat között, amelynek mélyebb kutatása soha semmiképpen nem vezethetett el a metafizikai igazságokhoz, és a között az ismeretelmélet között, amelynek mindeddig nem sikerült kellőképpen meghatároznia a metafizikai kutatás logikai helyét; legalábbis az a mód, ahogyan Kant, mondjuk, „a természet metafizikája" kifejezést használja, úgy látszik, mintha teljesen a tapasztalat ismeretelméletileg szavatolt elvek alapján történő kutatásának irányába mutatna. A tapasztalat és metafizika hiányosságai magában az ismeretelméletben spekulatív (azaz elcsökevényesedett) metafizikai elemekként jelennek meg. A legfontosabbak közülük: először is az, hogy Kantnak, hiába kezdett hozzá annyiszor, nem sikerült végérvényesen leküzdenie a megismerés olyan felfogását, hogy az valamiféle szubjektumok és objektumok, vagy valamiféle szubjektum és objektum közötti viszony; másodszor, a megismerésnek az emberi empirikus tudatra való vonatkoztatása, aminek a leküzdésében csak a kezdetekig jutott el. A két probléma szorosan összefügg, s bár Kant és az újkantiánusok valamennyire túljutottak azon, hogy a magábanvaló dolognak mint az érzetek okának objektum-természete volna, még mindig hátravan, hogy a megismerő tudat szubjektum-természetét kiküszöböljük. E szubjektum-természete abból fakad, hogy a megismerő tudatot az empirikus tudat analógiájára alakítják, azzal pedig természetesen objektu-

mok állnak szemben. Az egész valami teljességgel metafizikai csökevény az ismeretelméletben; e századok lapos „tapasztalatának" egy darabja, mely beférkőzött az ismeretelméletbe. Kétségbevonhatatlan ugyanis, hogy Kant ismeretfogalmában, ha mégoly szublimált alakban is, döntő szerepet játszik az az elképzelés, hogy a testestől-lelkestől létező individuális én érzékei révén benyomásokat kap, s azok alapján képzeteket alakít ki. Ez az elképzelés pedig mitológiai, és igazságtartalmát tekintve ugyanannyit ér, mint a többi megismerés-mitológia. Tudunk olyan, az úgynevezett preanimisztikus fokon álló természeti népekről, melyek szent állatokkal és növényekkel azonosítják magukat, s azok nevét viselik; tudunk őrültekről, akik részben azonosulnak észleleteik tárgyaival, s a tárgyak így nem objektumok a számukra, nem állnak szemben velük; tudunk betegekről, akik testi érzeteiket nem saját magukra, hanem más lényekre vonatkoztatják, és olyan emberekről, akik – legalábbis ezt állítják magukról – látnoki érzékük révén képesek úgy felfogni másoknak az észleleteit, mint a sajátjaikat. A mi korunkban, illetve a kanti és a Kant előtti korban közkeletű elképzelés az érzéki (és a szellemi) megismerésről, miként a felsorolt elképzelések is, egészében véve mitológiák. A kanti „tapasztalat" *ebben* a tekintetben, ami az észleletek befogadásáról alkotott naiv elképzelést illeti, metafizika, avagy mitológia, mégpedig modern metafizika és mitológia: vallási szempontból különösen terméketlen. A tapasztalat, amennyiben a testestől-lelkestől létező individuális emberre és annak tudatára vonatkoztatjuk, és nem a megismerés rendszeres specifikációjának tekintjük, maga is, bármelyik fajtájáról legyen szó, pusztán *tárgya* csak a valóságos megismerésnek, közelebbről e megismerés pszichológiai ágazatának. Ez, rendszertanilag, az őrület különböző fajtáira tagolja az empirikus tudatot. A megismerő ember, a megis-

merő empirikus tudat az őrült tudat egyik fajtája. Amivel azt akarjuk mondani, hogy az empirikus tudaton belül és fajtái között csupán fokozati különbségek vannak. Ezek egyben értékbeli különbségek, de kritériumuk nem lehet az ismeretek helyessége, mert az soha nem merül föl az empirikus, pszichológiai szférában; a tudat fajtái közti értékbeli különbségek igazi kritériumát megállapítani, ez az eljövendő filozófiának lesz egyik legfőbb feladata. Az empirikus tudat valamennyi fajtájának megfelel ugyanis a tapasztalat egy-egy fajtája, s ezek az empirikus tudatra való vonatkozásukban, ami igazságukat illeti, csupán a fantázia vagy a hallucináció értékével bírnak. Mert lehetetlenség, hogy objektív viszony álljon fönn az empirikus tudat és a tapasztalat objektív fogalma között. Minden valódi tapasztalat a tiszta ismeret-elméleti (transzcendentális) tudaton alapul, ha alkalmazható még a „tudat" kifejezés, miután lehántottunk róla minden szubjektumszerűt. A tiszta transzcendentális tudat fajtája szerint különbözik bármiféle empirikus tudattól, s ezért kérdés, hogy helyénvaló-e a „tudat" kifejezést alkalmazni rá. Hogy mi a viszony a pszichológiai tudatfogalom és a tiszta megismerés szférájának fogalma között, ez továbbra is a filozófia alapproblémája, és talán csak a skolasztika korából kiindulva lehet majd restituálni. Itt van a logikai helye számos olyan problémának, amelyet mostanában a fenomenológia vetett föl újra. A filozófia azon alapul, hogy a tapasztalat struktúrája a megismerés struktúrájában rejlik, és onnan kell kifejteni. Ez a tapasztalat tehát a vallást is magában foglalja, mármint az igazit, amelyben sem az Isten, sem az ember nem objektuma vagy szubjektuma a tapasztalatnak; ám ez a tapasztalat a tiszta megismerésen alapul, s a filozófia egyedül ennek foglalataként képes elgondolni Istent, és így is kell elgondolnia. Az eljövendő ismeretelméletnek az a feladata, hogy meg-

találja azt a szféráját a megismerésnek, mely teljesen semleges a szubjektum és objektum fogalmával szemben; más szóval ki kell puhatolnia, hol van a megismerésnek az az autonóm őseredeti szférája, ahol e fogalom már nem két metafizikai entitás viszonyát jelöli.

A jövőbeli filozófia programjának tételeként kell kitűzni, hogy az ismeretelmélet ilyen megtisztítása révén – aminek radikális kérdésföltevését Kant tette lehetővé és szükségessé – nemcsak a megismerés számára, hanem a tapasztalat számára is új fogalmat fogunk bevezetni, annak a viszonynak megfelelően, amelyet Kant állapított meg a kettő között. Természetesen eközben, mint mondottuk, sem a tapasztalatot, sem a megismerést nem szabad az empirikus tudatra vonatkoztatni; de itt is ki kell tartani amellett, sőt, itt kapja meg voltaképpeni értelmét az, hogy a megismerés feltételei a tapasztalat feltételeivel azonosak. Maga a tapasztalatnak ez az új fogalma, mely a megismerés új feltételein alapul, lesz a metafizika logikai helye és logikai lehetősége. Hiszen mi más okból történt, hogy Kant a metafizikát újból és újból problémává tette, a tapasztalatot meg egyszerűen a megismerés alapjává, ha nem azért, mert saját tapasztalatfogalmából eredően kizártnak kellett tartania, hogy lehetséges a régi értelemben vett metafizika (ne értsük félre, nem a metafizika általában). De a metafizika kiemelkedő fontossága nem abban rejlik, legalábbis nem Kant számára, hiszen különben nem írt volna prolegomenát hozzá, hogy nem ad legitim ismereteket, hanem egyetemes hatalmában, melynek révén az ideákon keresztül közvetlenül összeköti az egész tapasztalatot az istenfogalommal. Az eljövendő filozófia feladatát tehát úgy foghatjuk föl, hogy meg kell találni vagy alkotni a megismerésnek azt a fogalmát, amely egyben a tapasztalat fogalmát is *kizárólag* a transzcendentális tudatra vonatkoztatja, s ezáltal logikailag

lehetővé teszi nemcsak a mechanikai, hanem a vallási tapasztalatot is. Amivel nem akarjuk azt mondani, hogy ez teszi először lehetővé Isten megismerését, de a rá vonatkozó tapasztalatot s a róla szóló tant igen.

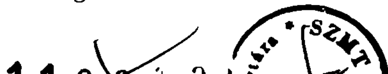
Az újkantiánizmust a filozófia itt kívánatosnak tartott és tárgyszerűnek tekintett fejlődését mutató első jelnek tekinthetjük. Az újkantiánizmus fő problémái közé tartozott, hogy kiküszöbölje a szemlélet és az értelem megkülönböztetését, ez ugyanis metafizikai csökevény; miként a képességek egész tana is azon a helyen, amelyet Kantnál elfoglal. Ezáltal – a megismerés fogalmának átalakításával – nyomban megindult a tapasztalat fogalmának átalakulása is. Igaz, sok tekintetben a történeti Kantnak a hatása volt a dolog, de neki azért nem volt szándékában ilyen kizárólagos módon a tudományos tapasztalatra redukálni minden tapasztalatot. Kantban bizonnyal megvolt a törekvés az ellen, hogy a tapasztalatot széttagolják és feldarabolják az egyes tudományok területeire, és bár a későbbi ismeretelméletnek is el kell vágnia a visszatérés útját a szokásos értelemben vett tapasztalathoz, ahogyan az Kant számára adva volt, másfelől azonban nem elég, ha a tapasztalatot – kontinuitása érdekében – úgy mutatják be, mint tudományok rendszerét, ahogyan az újkantiánusoknál történik, és a metafizikában meg kell találni a lehetőséget arra, hogy tisztán szisztematikus tapasztalat-kontinuumot alakítsunk ki; sőt, alighanem épp ebben keresendő a metafizika voltaképpeni jelentősége. De az újkantiánus rektifikációval egyidejűleg, amikor módosították Kant egyik és nem is legalapvetőbb metafizikai irányú alapgondolatát, megváltozott a tapasztalat fogalma is, és jellemző módon mindenekelőtt abban a tekintetben, hogy végletesen kifejlesztették az aránylag üres felvilágosodás kori tapasztalatfogalom mechanikai oldalát. Mindenesetre nem szabad megfeledkezni róla, hogy a mecha-

nikai tapasztalatfogalommal sajátos korrelációban áll a szabadságfogalom, és az újkantiánizmus azt is megfelelőképpen továbbfejlesztette. De itt is hangsúlyoznunk kell, hogy az etika egész összefüggése éppúgy nem oldódik föl abban a fogalomban, amit a felvilágosodás, Kant és az újkantiánusok alkotnak az erkölcsiségről, mint ahogy a metafizika összefüggése sem oldódik föl abban, amit ők tapasztalatnak neveznek. A megismerés új fogalma révén tehát nemcsak a tapasztalatnak a fogalma változik meg döntően, hanem a szabadságé is.

Általában véve azt lehetne mondani, hogy ha sikerül olyan tapasztalatfogalmat találni, mely megadja a metafizika logikai helyét, akkor teljesen megszűnik a különbség a természet és a szabadság területe között. De itt nem bizonyításról, hanem kutatási programról van szó: ezért elég annyi, hogy bár az új transzcendentális logika alapján szükségszerű és elkerülhetetlen lesz átalakítani a dialektikának, a tapasztalat és a szabadság tana közti átmenetnek a területét, ez nem torkollhat a szabadság és a tapasztalat összekeverésébe, még akkor sem, ha a tapasztalat metafizikai értelemben vett fogalmát a szabadság fogalma valamilyen, esetleg ma még ismeretlen értelemben módosítani fogja. Mert bármilyen beláthatatlan változásokat tár föl majd a kutatás, a kanti rendszer trichotómiája mindenképpen ama bizonyos tipológiának a fő vívmányai közé tartozik, ezeket a vívmányokat pedig meg kell őrizni és elsősorban ezeket kell megőrizni. Fölmerülhet a kérdés, hogy a rendszer második részének (nem is beszélve a harmadiknak a kérdéséről)° még az etikára kell-e vonatkoznia, vagy pedig a szabadság általi kauzalitás kategóriáinak más jelentése van; a trichotómia, amelynek legmélyebb vonatkozásai még feltáratlanok, már a reláció-kategóriák hármas fölosztásával döntő megalapozást kap a kanti rendszerben. A kanti rendszer világtörténelmi fölénye elődeivel szemben egyebek

között az abszolút trichotómiában rejlik, mely éppen ebben a hármas felosztásban a kultúra egész területére vonatkozik. A Kant utáni rendszerek formalista dialektikája viszont nem azon alapul, hogy a tézis kategorikus, az antitézis hipotetikus és a szintézis diszjunktív relációként van meghatározva. De a szintézis fogalma mellett igen fontos lesz a rendszer szempontjából egy olyan fogalom is, mely azt fejezi ki, hogy két fogalom valamiféle nem-szintézis viszonyában áll egymással; mert a szintézisen kívül még egy másik reláció is lehetséges tézis és antitézis között. Ez azonban aligha vezet a relációkategóriák négyes felosztásához.

A nagy trichotómiát fenn kell tartani a filozófia tagolásában – még akkor is, ha tévesen vannak meghatározva az egyes tagok –, de nem lehet minden további nélkül kiterjeszteni a rendszer összes sémájára. A marburgi iskola például már megszüntette a transzcendentális logika és a transzcendentális esztétika közti különbséget (bár kérdés, hogy egy magasabb fokon ennek a felosztásnak az analogonja nem fog-e szükségképpen újra megjelenni); és a kategóriák táblázata° is éppígy teljes revízióra szorul, ez ma általános követelés. Éppen ezen a ponton fog majd a megismerés fogalmának átalakulása abban megnyilvánulni, hogy a tapasztalat új fogalmához jutunk el, mivel az arisztotelészi kategóriák önkényesen vannak fölállítva, Kant pedig egyoldalúan a mechanikai tapasztalatra való tekintettel aknázta ki őket. Mindenekelőtt mérlegelni kell majd, hogy a kategóriák táblázatának meg kell-e maradnia olyan elszigeteltnek és közvetítés nélkülinek, amilyen most, és hogy nem lehet-e az elrendeződések valamilyen tanán belül, akár egy helyet kijelölve a számára e tanban a többi tag között, akár belőle magából kiépítve egy ilyen tant, általában logikailag korábbi ősfogalmakra alapozni és ilyen fogalmakkal összekötni a kategóriák táblázatát. Az elrendeződések ál-



tálános tanába akkor az is beletartozna, amit Kant a transzcendentális esztétikában tárgyal,[°] továbbá nemcsak a mechanikának, hanem a geometriának, a nyelvtudománynak, a pszichológiának, a leíró természettudománynak az összes alapfogalma is, és még sok más tudomány alapfogalmai, amenynyiben azok közvetlenül kapcsolódnak kategóriákhoz vagy egyéb magasabb filozófiai elrendeződés-fogalmakhoz. Szembeötlő példák erre a grammatika alapfogalmai. Elképzelhető továbbá, hogy kiiktatván az ismeretelméletből mindazokat a részeket, amelyek az ismeret létrejövésének rejtett kérdésére adnak ki nem mondott választ, hozzáférhetővé tesszük a hamisság, illetve a tévedés nagy problémáit, és mind a kettőnek éppúgy meg kell majd állapítani a logikai struktúráját és elrendeződését, mint az igazságét. A tévedést nem lehet majd többé a tévelygésből magyarázni, mint ahogy az igazságot sem az ép értelemből. Előreláthatólag a hamisság és a tévedés logikai természetének ilyen feltárásához is meg kell majd keresni a kategóriákat az elrendeződések tanában: a modern filozófiában mindenütt ébredezik az a felismerés, hogy a kategoriális és a vele rokon elrendeződések centrálisan fontosak a sok fokozatú és nem mechanikus tapasztalat megismeréséhez. Művészet, jogtudomány és történelem, mindezek a területek, és még mások is – egészen más intenzitással, mint annak idején Kantnál történt – a kategóriák tana felé orientálódnak. De a transzcendentális logikával összefüggésben fölmerül az egész rendszer egyik legnagyobb problémája, nevezetesen az a kérdés, hogy mi lesz a harmadik résszel, a tudományos tapasztalatnak azokkal a fajtáival (a biológiai tapasztalatok), amelyeket Kant nem tárgyalt a transzcendentális logika talaján, és hogy miért nem tárgyalta őket. Továbbá az a kérdés, hogy mi az összefüggés a művészet és a rendszer harmadik része, illetve az etika és a rendszer második része

között. – Az azonosság Kantnál ismeretlen fogalmának rögzítése előreláthatólag nagy szerepet fog játszani a transzcendentális logikában, mert hiányzik ugyan a kategóriák táblázatából, de sejthetően épp a legmagasabb transzcendentális logikai fogalom, és talán valóban alkalmas rá, hogy autonóm módon megalapozza – túlhaladva a szubjektum-objektum terminológián – a megismerés szféráját. A transzcendentális dialektikának már a kanti formájában fölmerülnek azok az ideák, amelyekre a tapasztalat egysége támaszkodik. De a tapasztalat elmélyített fogalmából, mint mondottuk, az egységen kívül a kontinuitás sem hiányozhat, és az ideákban kell kimutatni az alapját ama nem vulgáris és nemcsak tudományos, hanem egyben metafizikai tapasztalat egységének és kontinuitásának. Ki kell mutatni, hogy az idea a megismerés legfelsőbb fogalmához konvergál.

A kanti tan oly módon találta meg a maga elveit, hogy egy tudomány állt előtte, s arra vonatkoztatva tudta definiálni őket, és hasonló módon kell történnie a modern filozófiában is. Az egyoldalúan a matematikához és a mechanikához szabott megismerésfogalom szükségessé vált nagy átalakítását és kiigazítását csak úgy lehet véghezvinni, ha a nyelvre vonatkoztatjuk a megismerést, amit Hamann már Kant életében megkísérelt. Kant tudatosította magában, hogy a filozófiai megismerés bizonyos és a priori természetű, tudatosította, hogy a filozófiának ezek a vonásai a matematikával egyívásúak, de közben teljesen elhomályosult előtte az a tény, hogy minden filozófiai ismeret egyedül a nyelvben fejeződik ki, és nem formulákban vagy számokban. Ám végül is alighanem felülkerekedik ez a tény, és emiatt van az, hogy a rendszerben végső soron fenn kell tartani a filozófia szupremáciáját, mind az összes tudomány, mind pedig a matematika fölött. Ha a megismerés nyelvi lényegére való reflexióból merítjük a megismerésről al-

kotott fogalmunkat, akkor új, ennek megfelelő fogalmat kapunk a tapasztalatról is, és ez azokat a területeket is magában foglalja majd, amelyeket Kantnak nem sikerült besorolnia a rendszerbe. Hogy a legfőbbet említsük: a vallás területét. És most már szavakba foglalhatjuk az eljövendő filozófia előtt álló követelményt: A kanti rendszer alapján olyan fogalmat kell alkotni a megismerésről, mely olyan tapasztalatfogalomhoz kapcsolódik, hogy az ismeret a tapasztalat tana lesz. E filozófia általános része vagy maga is teológia lenne, vagy pedig, ha történelmi filozófiai elemeket foglal magába, a fölé lenne rendelve.

A tapasztalat a megismerés egységes és kontinuus sokrétűsége.

KIEGÉSZÍTÉS

A filozófia és a vallás közti viszony tisztázása érdekében meg kell ismételni az eddigiek tartalmát, legalábbis ami a filozófiai rendszer sémáját illeti. Mindenekelőtt három fogalom – ismeretelmélet, metafizika és vallás – viszonyáról van szó. Az egész filozófia ismeretelméletre és metafizikára oszlik, vagy, Kanttal szólván, egy kritikai és egy dogmatikus részre; e tagolásnak azonban – nem mint a tartalom megállapításának, hanem mint a felosztás elvének – nincs elvi jelentősége. Csak annyit jelent, hogy először kritikailag teljesen biztosítanunk kell az ismeretfogalmakat és a megismerés fogalmát. Ezen az alapon lehet aztán felépíteni az arról szóló tant, amire vonatkozóan legelőször is ismeret-kritikailag rögzítve van az ismeret fogalma. Talán nem is lehet pontosan kijelölni, hogy hol ér véget az, ami kritikai, és hol kezdődik, ami dogmatikus, mert a dogmatikusnak a fogalma csupán a kritika és a

tan, az általánosabb és a különös alapfogalmak közti átmenetet jelzi. Tehát az egész filozófia ismeretelmélet, csak elmélete – kritikai és dogmatikus elmélete – minden ismeretnek. Mind a két rész, a kritikai csakúgy, mint a dogmatikus, teljesen a filozófia területéhez tartozik. És mivel így áll a dolog, mivel a dogmatikus rész nem esik egybe a szaktudományok részével, ezért természetszerűleg fölmerül a kérdés, hogy hol van a határ filozófia és szaktudomány között. A „metafizikai" jelentése, ahogy ezt a kifejezést a fentiekben bevezettük, éppen az, hogy nemlétezőnek nyilvánítjuk ezt a határt; és az elnevezés megváltoztatása – „tapasztalat"-ról „metafiziká"-ra – azt jelenti, hogy a filozófia metafizikai vagy dogmatikus részében, amelybe a legfelsőbb ismeretelméleti, azaz kritikai rész átmegy, virtuálisan benne foglaltatik az úgynevezett tapasztalat. (Lásd a magyarázatról és a leírásról szóló tanulmányomat,° ahol e viszonyt a fizika területének a példájára alkalmazom.) Ezzel nagy általánosságban fölvázoltuk az ismeretelmélet, a metafizika és a szaktudomány közötti viszonyt, de hátravan még két kérdés. Először az, hogy milyen kapcsolat van az etikában és az esztétikában a kritikai, illetve a dogmatikus mozzanat között; ezzel itt nem foglalkozunk, úgyis azzal analóg értelmű szisztematikai megoldást kell posztulálnunk, mint amit mondjuk a természetten területén; másodszor az, hogy milyen kapcsolat van filozófia és vallás között. Világos már, hogy alapjában véve nem a filozófia és a vallás közti kapcsolatot kell taglalnunk, hanem a filozófia és a vallásnak a tana közti kapcsolatot; más szóval azt a kapcsolatot, mely általában az ismeret és a vallásról alkotott ismeret között áll fenn. A valllás, a művészet stb. létezésének a kérdése is szerepet játszhat a filozófiában, de csak azáltal, hogy az ilyen létezésnek a filozófiai *megismerésére* kérdezünk. A filozófia mindig és kizárólag a megismerésre kérdez, és az ismeret létezésének meg-

ismerését illető kérdés csak módosítása, bár hasonlíthatatlanul jelentős módosítása az általában vett megismerésre irányuló kérdésnek. Azt kell mondanunk: a filozófia mint olyan, amikor kérdéseket tesz föl, sohasem bukkanhat a létezés egységére, hanem mindig csak a törvényszerűségek olyan újabb egységeire bukkan, melyeknek az integrálja a „létezés". – Az ismeret-elméleti törzs- vagy ősfogalomnak kettős funkciója van. Egyrészt azáltal ilyen fogalom, hogy specifikációja révén, miután az ismeret mint olyan általános logikai megalapozást kapott már, elhatolunk az elkülönült megismerésfajták fogalmaihoz, s így a különös tapasztalatfajtákhoz. Ez a voltaképpeni ismeretelméleti jelentősége, és egyben az egyik, gyengébbik oldala metafizikai jelentőségének. De a megismerés törzs- és ősfogalma ebben az összefüggésben nem jut el a tapasztalat konkrét totalitásához, mint ahogy a létezés valamilyen fogalmához sem. Van azonban olyan egysége is a tapasztalatnak, amelyet egyáltalán nem lehet tapasztalatok összegének felfogni, olyan, hogy arra *közvetlenül* vonatkozik az ismeretfogalom mint tan a maga kontinuus kibontakozásában. E tan tárgya és tartalma, a tapasztalatnak ez a konkrét totalitása nem más, mint a vallás; de a vallás elsősorban csak mint tan van adva a filozófia számára. A létezés forrása pedig a tapasztalat totalitásában rejlik, és csak a tanban bukkan rá a filozófia valami abszolútra mint létezésre, s ezáltal arra a kontinuitásra a tapasztalat lényegében, amelynek elhanyagolása gyaníthatóan a legnagyobb hibája volt az újkantiánizmusnak. *Tisztán* metafizikai szempontból a tapasztalat törzsfogalma egészen más értelemben megy át a tapasztalat totalitásába, mint a maga specifikációiba, a tudományokba: tudniillik közvetlenül; de még hátravan, hogy meghatározzuk e közvetlenségnek az értelmét szemben ama közvetítettséggel. Valamely ismeret metafizikai – ez szigorú értelemben annyit

tesz, hogy a megismerés törzsfogalma révén a tapasztalat konkrét totalitására vonatkozik, ami pedig azt jelenti, hogy *létezésre* vonatkozik. A filozófiai létezésfogalomnak a vallási tanfogalom előtt kell igazolnia magát, ennek pedig az ismeretelméleti törzsfogalom előtt. Mindez csak vázlatos jelzés. De az alaptendenciája a meghatározásnak, amit filozófia és vallás viszonyáról adtunk, a következő: egyaránt eleget kell tenni három követelménynek, fenn kell tartani vallás és filozófia virtuális egységét; másodszor, a vallásról való ismeretet be kell illeszteni a filozófiába; és végül meg kell őrizni a rendszer hármas felosztásának integritását.

BENCE GYÖRGY FORDÍTÁSA

AZ ERŐSZAK KRITIKÁJÁRÓL

Az erőszak kritikájának feladatát úgy írhatnánk körül, hogy be kell mutatni az erőszak viszonyát a joghoz és az igazságossághoz. Mert bármilyen módon hat egy ok, csak akkor válik erőszakká a szó pregnáns értelmében, ha erkölcsi viszonyokba avatkozik be. E viszonyok szféráját a jog és az igazságosság fogalmai jelölik. Ami az elsőt illeti, világos, hogy minden jogrend legelemibb alapviszonya a cél és az eszköz viszonya. Továbbá az is, hogy erőszakkal csak az eszközök és nem a célok körében van dolgunk. E megállapítások többet és persze mást is jelentenek az erőszak kritikájának szempontjából, mint talán gondolnánk. Ha ugyanis az erőszak eszköz, azt hihetjük, hogy minden további nélkül megvan a mércénk a kritikájához. Benne van ez a kérdésben, hogy igazságos vagy igazságtalan célok eszköze-e az erőszak a mindenkori adott esetekben. Kritikája eszerint benne foglaltatna az igazságos célok valamilyen rendszerében. De nem így van. Mert az ilyen rendszer, még ha nem merül is föl semmi kétely vele szemben, nem az erőszak elvének, hanem csak egyes esetekre való alkalmazásának ismérvét tartalmazná. Nyitva hagyná a kérdést, hogy általában, mint elv, erkölcsös-e az erőszak, akár igazságos célok eszközeként is. Ennek a kérdésnek az eldöntéséhez pedig közelebbi ismérvre van szükségünk, különbséget kell tennük maguknak az eszközöknek a szférájában, nem tekintve, hogy milyen célokat szolgálnak.

A jogfilozófia egyik nagy irányzatának, a természetjognak éppen az a legszembeszökőbb ismertetőjegye, hogy kiiktatja ezt a pontosabb kritikai kérdésfeltevést. A természetjog szerint éppoly gondtalanul alkalmazhatók erőszakos eszközök igazságos célok érdekében, mint ahogy az ember „joggal" közelíti meg testével az elérni kívánt célt. E felfogás szerint (mely a terror ideológiai alapja volt a francia forradalom idején) az erőszak természeti képződmény, szinte valami nyersanyag, fölhasználása tehát nem rejt magában semmi problémát, hacsak nem élnek vissza vele igazságtalan célok érdekében. Jóllehet a természetjog államelmélete szerint az emberek minden erőszakról lemondanak az állam javára, de ennek az a feltétele (amit például Spinoza kifejezetten megállapít a *Teológiai-politikai értekezés*-ben), hogy az egyes ember önmagában véve és az ilyen ésszerű szerződés megkötése előtt valóban de jure gyakorol minden erőszakot, ami de facto hatalmában áll. E nézetek elevenen tartásához bizonyára hozzájárult a darwini biológia is, mivel Darwin – teljesen dogmatikus módon – a természetes kiválogatódás mellett egyedül az erőszakot tekinti eredendő és a természet minden vitális céljára megfelelő eszköznek. A darwinizmus népszerűsített filozófiájában gyakran megmutatkozott, hogy milyen kis lépés választja el ezt a természetrajzi dogmát attól a még otrombább jogfilozófiai dogmától, amely szerint egyben jogszerű is az erőszak, ha szinte az egyetlen megfelelő eszköz természetes célokra.

E természetjogi tétellel – az erőszak valami természeti adottság – homlokegyenest szemben áll a pozitív jogi tétel: az erőszak történelmileg jön létre. A természetjog minden fennálló jogot csak annak céljait kritizálva képes megítélni, a pozitív jog viszont minden létrejövő jogot csak annak eszközeit kritizálva. A célok ismérve az igazságosság, az eszközöké

pedig a jogszerűség. De ez az ellentét mit sem változtat azon, hogy a két iskola egymásra talál a közös alapdogmában: Igazságos célokat el lehet érni jogos eszközökkel, jogos eszközöket alkalmazni lehet igazságos célokra. A természetjog arra törekszik, hogy a célok igazságos voltával „igazolja" az eszközöket, a pozitív jog pedig arra, hogy az eszközök jogos voltával „szavatolja" a célok igazságosságát. Az antinómia feloldhatatlan marad, ha téves a közös dogmatikus feltételezés, ha kibékíthetetlen ellentét van egyfelől a jogos eszközök, másfelől az igazságos célok között. De ezt csak akkor tudjuk belátni, ha kilépünk a körből, és egymástól független ismérveket állítunk föl az igazságos célokra, illetve a jogos eszközökre nézve.

Mindenekelőtt kiiktatjuk vizsgálódásunkból a célok területét, s ezzel az igazságosság ismérvének kérdését is. Viszont középpontba állítjuk azt a kérdést, hogy jogosak-e bizonyos erőszakos eszközök? Ezt nem lehet természetjogi elvek alapján eldönteni; ilyen elvek alkalmazása csak végeláthatatlan kazuisztikához vezet. A pozitív jog vak a célok feltétlen voltával szemben, a természetjog nem látja az eszközök alkalmazásának feltételeit. A pozitív jogot azért vehetjük hipotetikusan alapul a vizsgálódás kiindulópontján, mert elvi különbséget tesz az erőszak fajtái között, függetlenül attól, hogy milyen esetben kerül sor alkalmazásukra. Ez a történelmileg elismert, az úgynevezett szankcionált, és a nem szankcionált erőszak megkülönböztetése. Alábbi megfontolásaink során ebből indulunk ki, ami természetesen nem jelenti azt, hogy aszerint fogjuk osztályozni az erőszak fajtáit, hogy szankcionálva vannak-e, vagy sem. Az erőszak kritikájában ugyanis csak a megítéléséről lehet szó az erőszak pozitív jogi mércéjének, nem pedig alkalmazásáról. Kérdésünk az, hogy mi következik az erőszak lényegére abból, hogy egyáltalán alkalmazni lehet rá

ilyen mércét vagy megkülönböztetést, más szóval az, hogy mi az értelme ennek a megkülönböztetésnek. Mert hamar világossá válik, hogy ez a pozitív jogi megkülönböztetés értelmes, önmagában véve teljesen megalapozott, és nem helyettesíthető másféle megkülönböztetéssel, s így fény derül arra az egyedüli szférára is, ahol az ilyen megkülönböztetés végbemehet. Egyszóval: ha a mércét, melyet a pozitív jog az erőszak jogszerűségének megítélésére felállított, csak értelme szerint lehet analizálni, akkor alkalmazásának területét meg csak értéke szerint lehet kritizálni. Tehát olyan álláspontot kell keresni a kritika számára, mely kívül esik a pozitív jogfilozófián és egyben a természetjogon is. Megmutatkozik majd, hogy csak akkor találunk ilyen álláspontot, ha a történelemfilozófiához fordulunk jogi tanácsért.

A jogszerű és jogszerűtlen erőszak megkülönböztetése nem teljesen kézenfekvő. Határozottan el kell utasítanunk azt a természetjogi félreértést, hogy az igazságos és az igazságtalan erőszak különbségéről van szó. Hanem, mint már utaltunk rá, a pozitív jog minden erőhatalomtól megköveteli, hogy igazolja történelmi eredetét, mert ez adja, bizonyos feltételek mellett, egy erőhatalom jogszerűségét, szankcióját. Mivel a jogi erőhatalmak elismerése abban nyilvánul meg a legkézzelfoghatóbban, hogy – legalábbis elvileg – ellenállás nélkül meghajlunk céljaik előtt, ezért az erőhatalmak osztályozásánál azt vehetjük hipotetikus felosztási alapnak, hogy fennáll-e ilyen általános történelmi elismertség, vagy nem. Azokat a célokat, amelyek nélkülözik az ilyen elismerést, természeti célnak nevezhetjük, a többit pedig jogi célnak. Azt pedig, hogy mennyire más a funkciója az erőszaknak, ha természeti célokat, illetve ha jogi célokat szolgál, a legszemléletesebben valamilyen meghatározott jogi viszonyokat alapul véve lehet

kifejteni. Az egyszerűség kedvéért vonatkozzék az alábbi gondolatmenet a mai európai jogi viszonyokra.

Ezekre a jogi viszonyokra, ami az egyént mint jogalanyt illeti, az a tendencia a jellemző, hogy egyetlen olyan esetben sem engedik meg az egyének természeti céljait, amikor e célokat esetleg erőszakos módon lehetne hatékonyan elérni. Vagyis: ez a jogrend arra törekszik, hogy olyan jogi célokat tűzzön ki minden olyan területen, ahol az egyének céljait erőszakkal lehetne hatékonyan elérni, melyeket csak a jogi erőhatalom képes ily módon megvalósítani. Sőt, azokon a területeken is, ahol, mint például a nevelésben, elvileg széles határok közt engedélyezve vannak a természeti célok, arra törekszik, hogy jogi célokkal korlátozza a dolgot, amennyiben e természeti célokat túl erőszakosan érik el; ez a törekvés érvényesül a nevelők büntetési jogát korlátozó törvényekben. A mai európai törvényhozás általános maximájaként fogalmazhatjuk meg: az egyén természeti céljainak, ha többé vagy kevésbé erőszakos módon követi őket, jogi célokkal kell összeütközésbe kerülniük. (Az önvédelem joga ellentmond ennek, de ez a következő fejtegetések folyamán magától magyarázatot kap.) A maximából következik, hogy a jogrendet aláásó fenyegetés minden olyan erőhatalom, mely az egyének kezében van. Az a veszélye, hogy meghiúsul a jogi cél és a jogszerű végrehajtás? Nem, mert akkor a jog nem általában ítélné el az erőszakot, hanem csak akkor, ha jogellenes célokra alkalmazzák. Azt mondhatjuk, hogy a jogi célok rendszerét nem lehet fenntartani, ha bárhol előfordul, hogy természeti célokat erőszakos eszközökkel érnek el. De ez még csak puszta dogma. Ám talán dogma volta ellen szól, ha tekintetbe vesszük azt a meghökkentő lehetőséget, hogy a jognak nem azért érdeke monopolizálni az erőszakot az egyénnel szemben, mert a jogi célokat akarja biztosítani, hanem azért, mert magát a jogot akarja

biztosítani. Hogy az erőszak, amennyiben nem a mindenkori jog kezében van, nem az általa elérhető célok révén fenyegeti a jogot, hanem már pusztán azzal, hogy valahol a jogon kívül létezik. Drasztikusabb módon teszi érthetővé ugyanezt a sejtést, ha elgondolkozunk azon, hogy a „nagy" bűnözők – bármennyire visszataszítóak is esetleg céljaik – titkos csodálatot keltenek a népben. És nem lehetséges, hogy tetteik révén, hanem csak az erőhatalom által, mellyel rendelkeznek. Ebben az esetben valóban maga az erőszak válik veszélyessé: az erőhatalom, amelyet a mai jog minden területen meg akar vonni az egyéntől, és amely még vereségében is fölkelti a tömeg rokonszenvét a jog ellenében. Éppen ott mutatkozik meg, hogy az erőszak milyen funkciója révén tűnik – és okkal – olyan veszélyesnek a jog szemében, hogy miért félnek tőle annyira, ahol még a mai jogrendben is megengedett a kifejtése.

Ez elsősorban az osztályharcban van így, a munkások számára biztosított sztrájkjog formájában. Ma alighanem a szervezett munkásság az egyetlen olyan jogalany az államok mellett, mely fel van ruházva az erőszak jogaival. E felfogással szemben az az ellenvetés kínálkozik, hogy nem véghezvinni valamit, valami nem-cselekvés – márpedig végső soron mi más a sztrájk – egyáltalán nem tekinthető erőszaknak. E meggondolás bizonyára könnyebbé tette az államhatalom számára, hogy megadja a sztrájkolási jogot, amikor már nem tudott kitérni a dolog elől. De érvénye nem korlátlan, mert feltételekhez van kötve. Valamilyen cselekvés véghezvitelének, akár valamilyen szolgálat teljesítésének a megtagadása, amennyiben egyszerűen csak „a kapcsolatok megszakításáról" van szó, valóban teljesen erőszakmentes, tiszta eszköz lehet. Az állam (vagy a jog) felfogása szerint a sztrájkjog egyáltalán nem engedi meg a munkásoknak erőszak alkalmazását, hanem arra

ad nekik jogot, hogy kivonják magukat alóla, ha a munkaadó közvetett módon erőszakot alkalmazna, és természetesen előfordulhatnak néha olyan esetek, amikor a sztrájk tényleg megfelel ennek a felfogásnak, és csak a munkaadótól való „elfordulást” vagy „elidegenedést” juttatja kifejezésre. De a cselekvés véghezvitelének ilyen megtagadásában elkerülhetetlenül megjelenik – zsarolás formájában – az erőszak mozzanata, ha bizonyos feltételek teljesítése esetén, melyeknek egyáltalán nincs köze a kérdéses tevékenységhez, vagy amelyek csak külső vonatkozásban módosítják azt, a munkások elvileg készek újból, éppúgy, mint korábban, folytatni a felfüggesztett tevékenységet. És ebben az értelemben jelenti – a munkásság felfogása szerint, s ez ellentétes az államéval – a sztrájkjog azt a jogot, hogy erőszakot alkalmazzanak bizonyos célok érdekében. Teljes élességgel megmutatkozik a kétféle felfogás közti ellentét a forradalmi általános sztrájk kérdésében. A munkásság ilyen esetben mindig a sztrájkjogra hivatkozik, az állam viszont visszaélésnek nevezi ezt, mondván, hogy nem lehet „így” értelmezni a sztrájkjogot, s ezért különleges rendszabályokat foganatosít. Hiszen az állam joggal jelenti ki, hogy törvényellenes egyidejűleg minden üzemben sztrájkolni, mivel nem forog fönn valamennyiben az a sajátos ok, amelyet a törvényhozó feltételként megszabott. Az értelmezés különbsége a jogi helyzetben rejlő tárgyi ellentmondást juttatja kifejezésre: az állam elismer egy olyan erőhatalmat, melynek céljait mint természeti célokat némelykor közömbösnek, de súlyos esetben (a forradalmi általános sztrájk esetében) ellenségesnek tartja. Egy magatartást, bizonyos feltételek fennforgása esetén, még akkor is erőszakos jellegűnek kell tekintenünk – bármennyire paradoxnak látszik ez első pillantásra –, ha valamilyen jog gyakorlásaként fejtik ki. Az ilyen magatartást, amennyiben aktív, erőszaknak nevezhetjük, ha kifejtése jogos, de avégett tör-

ténik, hogy megdöntsék a jogrendet, amely jogossá teszi; amennyiben pedig passzív, akkor is éppígy erőszaknak nevezhető, ha a fentebb kifejtett értelemben zsarolásról van szó. Ezért az, hogy a jog a sztrájkolókkal mint valami erőszakcselekmény elkövetőivel szemben erőszakosan lép föl, csak a jogi helyzetben rejlő tárgyi ellentmondásról tanúskodik, nem pedig logikai ellentmondásról magában a jogban. Mert a sztrájkban az állam az erőszaknak éppen attól a funkciójától fél, az összes többinél jobban, amelyiknek feltárása – miként ezt célul tűztük magunk elé a jelen tanulmányban – az egyedüli biztos alappal szolgál az erőszak kritikájához. Ha ugyanis az erőszak valóban az volna, aminek látszik: puszta eszköz közvetlenül biztosítani valami tetszőleges dolgot, amelyre éppen törekszenek, akkor csak bitorló hatalomként tudná célját betölteni. Teljesen alkalmatlan volna arra, hogy aránylag tartósan megalapozzon vagy módosítson viszonyokat. A sztrájk azonban azt mutatja, hogy alkalmas rá; képes jogviszonyokat megalapozni és módosítani, még akkor is, ha ezt – esetleg – nagyon igazságtalannak érezzük. Kézenfekvő ellenvetés, hogy csak véletlenszerűen és egyes elszigetelt esetekben van ilyen funkciója az erőszaknak. De vissza kell utasítanunk ezt az ellenvetést, ha szemügyre vesszük a háborús erőhatalmat.

A hadijog lehetősége pontosan ugyanolyan, a jogi helyzetben rejlő ellentmondáson alapul, mint a sztrájkjogé, nevezetesen azon, hogy a jogalanyok olyan erőhatalmakat szankcionálnak, melyeknek céljai természeti célok maradnak azoknak a számára, akik szankcionálják őket, és ezért súlyos esetben konfliktusba kerülhetnek az ő saját jogi, illetve természeti céljaikkal. A háborús erőhatalom, legalábbis első tekintetre, egészen közvetlen módon és bitorló hatalomként követi a maga céljait. De nagyon feltűnő, hogy okvetlenül megköveteli az ünnepélyes békekötést még olyan primitív viszonyok között

is – vagy inkább éppen ott –, ahol egyébként az államjognak még kezdeteit is alig ismerik, és még olyan esetekben is, amikor a győztes már kétségbevonhatatlanul birtokon belül van. A „béke" szó abban a jelentésében, amelyik a „háború" ellentettje (van tudniillik egy egészen más, hasonlóképpen nemmetaforikus és politikai jelentése is, ezt használja Kant, amikor az „örök béké"-ről beszél), egyenesen a mindenkori győzelemnek erre az ilyen a priori és minden egyéb jogviszonytól függetlenül szükséges szankcionálására vonatkozik. E szankcionálás abban áll, hogy az új viszonyokat új „jognak" ismerik el, teljesen függetlenül attól, hogy de facto szükség van-e valamilyen biztosítékra további fennállásukhoz. Ha tehát a háborús erőhatalomból mint a dolog őstípusából következtetést lehet levonni minden természeti cél érdekében alkalmazott erőszakra nézve, akkor minden ilyen erőszaknak jogteremtő jellege van. Később még beszélnünk kell róla, hogy mi a jelentősége ennek a felismerésnek. Belőle kapunk magyarázatot a modern jognak arra az említett törekvésére, hogy legalábbis az egyént mint jogalanyt megfossza minden, akár csak természeti célra irányuló erőhatalomtól is. A nagy bűnöző alakjában azzal fenyegeti a modern államot ez az erőhatalom, hogy új jogot teremt, s e jog előtt a nép – bármilyen tehetetlen is a nagy bűnöző a komolyabb esetekben – ma éppúgy megremeg, mint az ősidőkben. Az állam úgy fél az ilyen erőszaktól, mint olyasvalamitől, ami általában véve képes jogot teremteni, és valóban el kell ismernie jogteremtő erejét, amikor külső hatalmak kényszerítik, hogy elismerje a hadijogot, illetve az osztályok, hogy elismerje a sztrájkjogot.

A legutóbbi háború idején a katonai erőhatalom kritikája elvezetett az általában vett erőszak kritikájához, s annyi tanulsága mindenképpen volt a dolognak, hogy ezt a kritikát nem lehet naiv módon elvégezni, és nem is tűrik meg, ha naiv

marad; de nemcsak jogteremtő funkciójában tették kritika tárgyává az erőszakot, hanem egy másik funkciójáról talán még megsemmisítőbb ítéletet mondtak. Ugyanis a militarizmusnak, mely csak az általános hadkötelezettség révén alakulhatott ki, az a jellemzője, hogy két funkciója nyilvánul meg benne az erőszaknak. A militarizmus nem más, mint az a kényszer, hogy az állam céljait általában erőszakos eszközök alkalmazásával kell elérni. Az erőszak alkalmazásának kényszerét újabban ugyanolyan vagy még nagyobb nyomatékkal ítélik el, mint magát az erőszak alkalmazását. Az ilyen kényszerben az erőszaknak egészen más funkciója mutatkozik meg, mint amikor egyszerűen csak alkalmazzák valamilyen természeti célra. Ez a funkciója abban áll, hogy az erőszakot jogi célok eszközeként alkalmazzák. Hiszen jogi cél, hogy az állampolgárt alárendeljék a törvényeknek – a szóban forgó esetben az általános hadkötelezettség törvényének. Ha az erőszaknak ama bizonyos első funkcióját a jogteremtő funkciónak nevezhetjük, akkor ezt a másikat meg a jogfenntartónak. És minthogy a hadkötelezettség a jogfenntartó erőszak olyan alkalmazási esete, amelyet elvi szempontból semmi sem különböztet meg a többitől, ezért távolról sem könnyű valóban hatásos kritikát gyakorolni fölötte, mint ahogyan a pacifisták és aktivisták szónoklataiban fest a dolog. Ez a kritika valójában egybeesik minden jogi erőhatalom kritikájával, azaz a törvényes vagy végrehajtó hatalom kritikájával, és nem lehet elvégezni, ha megelégszünk valami csekélyebb programmal. De ha nem akarunk gyerekes anarchizmust hirdetni, természetesen azzal sem tekinthetjük elvégzettnek ezt a kritikát, hogy nem ismerünk el semmilyen kényszert az egyénekkel szemben, és kijelentjük, hogy „mindent szabad". Az ilyen maxima csupán megszünteti az erkölcsi-történelmi szféra fölötti reflexiót, s ezáltal megakadályozza, hogy elgondolkozzunk a cselekvés bármiféle

értelmén, sőt általában véve a valóság értelmén, mert a valóság értelmét csak úgy lehet konstituálni, ha nem szakítjuk ki belőle a „cselekvést". Talán még fontosabb, hogy az sem elegendő ehhez a kritikához, ha – mint gyakran megkísérlik – a kategorikus imperatívuszra hivatkozunk, s a vele együttjáró, bizonyára kétségbevonhatatlan minimális programra: Cselekedj úgy, hogy az emberiség a saját személyedben, csakúgy, mint bárki másnak személyében, soha ne legyen csupán eszköz számodra, hanem mindig egyben cél is.* Mert a pozitív jog, amennyiben tisztában van gyökereivel, nagyon is megköveteli, hogy minden egyén személyében elismerjék és előmozdítsák az emberiség érdekét. A pozitív jog ezt az érdeket valami sorsszerű rendnek a kialakításában és fenntartásában látja. Azt állítja magáról, hogy ennek a rendnek az alapjait védelmezi, tehát nem szabad megkímélni a kritikától ezt a rendet sem, de tehetetlen lesz vele szemben minden támadás, ha csupán valami alaktalan „szabadság" nevében lépünk föl, és nem tudjuk meghatározni a szabadság valamilyen magasabb rendjét. Továbbá tehetetlen akkor is, ha nem magát a jogrendet támadja minden ízében, hanem egyes törvényeket vagy jogszokásokat; persze azért ezeket is védelmébe veszi a jog hatalma, mely abban áll, hogy csak egyetlenegy sors létezik, és hogy elválaszthatatlanul hozzátartozik e sors rendjéhez mindaz, ami éppen fennáll, s a fennállóban rejlő fenyegető erő is. Mert a jogfenntartó erőhatalom fenyegető. És nem az elrettentés értelmében az, mint ahogyan a járatlan liberális elméletírók értelmezik. A szoros értelemben vett elrettentéshez valami olyan meghatározottságra volna szükség, mely ellent-

* Inkább azt lehetne kérdésessé tenni e híres követelményben, hogy nem tartalmaz-e túl keveset, hogy bármilyen tekintetben megengedhető-e akár saját magunkat, akár valaki mást eszközként használtatni vagy használni. Jó okokat lehetne találni e kétely megerősítésére.

mond a fenyegetés lényegének, és amelyet semmiféle törvény nem képes elérni, hiszen mindig remélni lehet, hogy kicsúszunk a törvény kezéből. Inkább úgy bizonyul fenyegetőnek, mint ahogy a sors, hiszen a sorstól függ, hogy utoléri-e a bűnözőt. Csak a sors szférájának későbbi szemügyre vétele fogja föltárni, hogy mi a legmélyebb értelem a jogrend ilyen meghatározatlanságában, mert ez a meghatározatlanság a sorsból származik. A büntetések körében egy tanulságos utalást találunk erre nézve. A halálbüntetés az, amelyik a leginkább kihívta maga ellen a kritikát, amióta a pozitív jog érvénye kérdésessé vált. A halálbüntetés mellett szóló érvek a legtöbb esetben nem voltak lényegbevágóak, de a mögöttük rejlő indítékok mindig elvi jelentőségűek, és azok is maradnak. A kritikusok érezték – bár talán nem tudták volna megindokolni, sőt, valószínűleg érezni sem akarták –, hogy a halálbüntetés elleni támadás nem egy büntetési tételt, nem törvényeket, hanem magának a jognak az eredetét kezdi ki. Ha ugyanis a jog az erőszakból, a sorsszerűen megkoronázott erőszakból ered, akkor nem nehéz megsejteni, hogy a legfőbb, az élet és halál fölötti erőhatalomban, ott, ahol az megjelenik a jogrendben, a jog eredete ütközik ki reprezentatív módon a már fennálló viszonyokon, és termékeny módon megnyilvánul bennük. Összevág ezzel, hogy primitív jogviszonyok közt a halálbüntetést kiszabják olyan bűncselekményekre is – mint például a tulajdon megsértése –, melyekkel az látszólag egyáltalán nincs „arányban". De a halálbüntetésnek valójában nem az az értelme, hogy megtoroljon valami jogsértést, hanem az, hogy új jogot statuáljon. Mert az élet és halál fölötti hatalom gyakorlásával sokkal inkább megerősítést ad magának a jog, mint más büntetések végrehajtásával. De ebben egyúttal valami avíttság nyilvánul meg a jogban, különösen a finomabb érzület számára, mert az végtelenül távolinak érzi magától

azokat a viszonyokat, melyek között az ilyen büntetés végrehajtása a sors sajátos fenségéről tanúskodott. Az értelemnek azonban igyekeznie kell, hogy közel kerüljön e viszonyokhoz, ha valóban véghez akarja vinni a jogteremtő és a jogfenntartó erőszak kritikáját.

Az erőszaknak ez a két fajtája a modern állam egy másik intézményében, a rendőrségben is megjelenik, de sokkal természetellenesebb kapcsolatban, mint a halálbüntetésben; már-már kísértetiesen összekeveredik a kettő. A rendőrség jogi célokat szolgáló erőhatalom (intézkedési jog), de egyben illetékes arra is, hogy e célokat tág határok között maga tűzze ki (rendeletalkotási jog). Az ilyen hatóság gyalázatos volta abból származik, hogy megszűnt benne a jogteremtő és a jogfenntartó erőhatalom elválasztása; csak kevesen érzik ezt a gyalázatot, mert a rendőrség illetékessége csak ritkán terjed ki a legdurvább beavatkozásokra, de éppen ezért csak még inkább vakon érvényesülhet a legsebezhetőbb területeken, s nem védenek meg tőle az állam törvényei. A jogteremtő erőszak előtt az a követelmény áll, hogy igazolja magát, amikor győz, a jogfenntartó erőhatalom pedig annak a feltételnek van alávetve, hogy ne tűzzön ki magának új célokat. A rendőri erőhatalom viszont mindkét megkötés alól fel van szabadítva. Jogteremtő hatalom – hiszen ennek nem az a jellegzetes működése, hogy törvényeket proklamál, hanem az, hogy mindenféle rendeletet bocsát ki jogi igénnyel –, és jogfenntartó is, mert rendelkezésre áll az így kitűzött célok megvalósítása számára. Egyáltalán nem igaz, hogy a rendőri hatalom céljai mindig azonosak vagy akár csak kapcsolatosak a jog egyéb területeinek céljaival. Hanem a rendőrség „jogai" lényegében véve azt a pontot jelzik, ahol az állam – akár tehetetlenségből, akár olyan immanens összefüggések miatt, melyek minden jogrendnek velejárói – a jogrend révén nem tudja már

biztosítani, hogy elérje azokat az empirikus célokat, amelyeket mindenáron el akar érni. Ezért, „a biztonság érdekében", számtalan olyan esetben is sor kerül rendőrségi beavatkozásra, amikor nem tisztázott a jogi helyzet, vagy éppenséggel az történik, hogy a rendőri hatalom, teljesen elszakadva minden jogi céltól, brutális zaklatással kíséri, rendeletekkel szabályozza az állampolgárok életét, sőt, egyenesen felügyelet alatt tartja őket. Ellentétben a joggal, mely elismeri a térben és időben rögzített „döntés" metafizikai kategóriáját, s ezáltal igényt támaszt a kritikára, a rendőri intézményben nem bukkanunk semmi olyasmire, ami lényegi volna. Erőhatalma alaktalan, miként saját maga is az: sehol nem megfogható, de mindenüvé kiterjeszkedő kísérteties jelenség a civilizált államok életében. És bár a részleteket tekintve mindenütt egyformának látszik a rendőrség, mégis észre kell vennünk, hogy az abszolút monarchiában kevésbé ártalmas a szelleme, ott ugyanis az uralkodónak az erőhatalmát képviseli, s abban egyesül a törvényhozó és a végrehajtó teljhatalom, a demokráciában viszont ártalmasabb, mert ott nem emeli valami ilyen vonatkozás magasabb szintre, s így az erőszak lehető legnagyobb elfajzását jelenti.

Az erőszak mint eszköz mindig vagy jogteremtő, vagy jogfenntartó. Ha egyik predikátumára sem tart igényt, akkor ezzel lemond arról, hogy érvényes legyen. S ebből az következik, hogy az erőszak mint eszköz még a legkedvezőbb esetben is mindig magában hordja azt a problematikát, amely általában a jogot terheli. És noha vizsgálódásunknak ezen a pontján nem lehet biztosan előre látni, hogy mi ennek a jelentősége, erkölcsi szempontból már az eddig kifejtettek nyomán is olyan kétes színben jelenik meg a jog, hogy fölmerül bennünk a kérdés: nincsenek-e más, nem erőszakos eszközök az emberek közti érdekellentétek rendezésére? A kérdés nyomán minde-

nekelőtt meg kell állapítanunk, hogy a konfliktusok teljesen erőszakmentes rendezése sohasem torkollhat jogi szerződésbe. A szerződés, hiába kötik békés módon, végül mégiscsak lehetséges erőszakhoz vezet. Hiszen mindegyik félnek jogában áll, hogy valamilyen módon erőszakot vegyen igénybe a másik ellen, ha az megszegi a szerződést. De nemcsak ezért: kimenetelükhöz hasonlóan, a szerződések eredete is mindig erőszakra utal. Mint jogteremtő erőszaknak nem kell közvetlenül jelen lennie a szerződésben, de képviselve van benne, amenynyiben a jogi szerződést szavatoló hatalom a maga részéről erőszakos eredetű, ha nem éppen magában ebben a szerződésben hozzák létre erőszakkal. Minden jogintézmény hanyatlásnak indul, amikor elhalványul benne az erőszak lappangó jelenlétének tudata. Napjainkban a parlamentek esete példázza ezt. Azért nyújtják az ismert szánalmas komédiát, mert nincsenek már tudatában a forradalmi erőknek, amelyek életre hívták őket. Különösen Németországban: itt az ilyen erőhatalomnak még a legutóbbi megnyilvánulása° is következmények nélkül zajlott le a parlamentekre nézve. Nincs érzékük a jogteremtő erőszakhoz, amely képviselve van bennük; nem csoda hát, hogy nem tudnak ehhez az erőhatalomhoz méltó határozatokat hozni, hanem – kompromisszumok formájában – állítólag erőszakmentes módon szokták intézni a politikai ügyeket. Ez azonban, „bármennyire visszautasít is minden nyílt erőszakot, olyan dolog, mely teljesen az erőszak szellemében fogant, minthogy a kompromisszumra irányuló törekvés nem önmagából indul ki, hanem kívülről, éppen az ellentétes törekvés motiválja, és nincs olyan kompromisszum, akármilyen szabadon mentek is bele, amelyből hiányoznék a kényszerűség eleme. »Jobb lenne másképp«: minden kompromisszum alapérzése ez."* – Jellemző, hogy a parlamentek hanyat-

* Unger: *Politik und Metaphysik.* Berlin, 1921. 8. old.

lását látván, talán éppen annyian mondtak le a politikai konfliktusok erőszakmentes rendezésének eszményéről, mint ahányan a háború hatására magukévá tették ezt az eszményt. A pacifistákkal szemben ott vannak a bolsevisták és a szindikalisták.° Megsemmisítő és egészében véve találó kritikát gyakorolnak a mai parlamentek fölött. Bármennyire kívánatos és örvendetes volna magas szintű parlamentarizmus kialakulása, amikor a politikai megegyezés elvileg erőszakmentes eszközét keressük, a parlament nem jöhet számításba. Mert életfontosságú ügyekben csak a jogrendhez juthat el, azt pedig eredetében és kimenetelében egyaránt erőszak terheli.

Lehetséges-e egyáltalán a konfliktusok erőszakmentes rendezése? Kétségtelenül. A magánszemélyek közti viszonyokban rengeteg példa van rá. Mindenütt erőszakmentes egyezség jön létre, ahol a szív kultúrája a megállapodás tiszta eszközeit adja az emberek kezébe. A jogszerű és jogellenes eszközök különböző fajtáival szemben, amelyek egytől egyig erőszakosak, ott vannak ugyanis az erőszakmentes, a tiszta eszközök. A szívélyesség, a gyengédség, a békeszeretet, a bizalom és a többi, amit még föl lehetne sorolni, mind az ilyen eszközök szubjektív feltételei. Objektív megjelenésüket pedig az a törvény határozza meg (melynek roppant horderejét itt nem tárgyalhatjuk), hogy a tiszta eszközök sohasem lehetnek közvetlen megoldások eszközei, hanem mindig közvetett megoldásra irányulnak. Ezért sohasem közvetlenül az ember és ember közti konfliktusok feloldását célozzák, hanem mindig csak a dolgokon keresztül vezető úton igyekeznek elérni ezt. A tiszta eszközök birodalma azáltal nyílik meg, hogy az emberi konfliktusok – nagyon dologi módon – javakra szoktak vonatkozni. Ezért a szó legszélesebb értelmében vett technika az ilyen eszközök legsajátabb területe. Legmélyebben gyökerező példája pedig talán éppen a megbeszélés mint a polgári megállapo-

dás technikája. Ugyanis nemcsak módot ad az egyezségre, hanem egy igen fontos vonatkozásával – avval, hogy büntetlen benne a hazugság – kifejezetten igazolni lehet, hogy ki van iktatva belőle az erőszak. Talán egyetlen olyan törvényhozás sincs a világon, mely eredendően büntetné a hazugságot. Amiben az jut kifejezésre, hogy van egy olyan szférája az emberek közti megegyezésnek, amely annyira erőszakmentes, hogy teljesen hozzáférhetetlen az erőszak számára: a „kölcsönös megértés" voltaképpeni szférája, a nyelv. Csak későn és egy sajátos hanyatlási folyamat eredményeként történt, hogy mégis behatolt ide a jogi erőhatalom, amennyiben büntetendővé tette a csalást. Mert kezdetben a jogrend, bízva diadalmas erőhatalmában, megelégedett azzal, hogy csupán ott sújtsa a jogellenességet, ahol az egyenesen megmutatkozik, s ennélfogva a csalást, mivel nincs benne semmi erőszak, a ius civile vigilantibus scriptum est,° illetve a „szemet a pénzre" elve szerint nem büntette a római és a germán jog. A későbbi kor joga viszont elvesztette bizalmát saját erőhatalmában, és már nem érezte úgy, mint a régi, hogy minden idegen erőszakkal szemben megállja helyét, hanem inkább félt az idegen hatalom erejétől, és kételkedett a sajátjában, annyira ingataggá vált. Kezdett azzal a szándékkal kitűzni célokat, hogy minél kevésbé legyen szükség a jogfenntartó erőszak határozottabb megnyilvánulásaira. Tehát a jog nem erkölcsi meggondolásból fordult a csalás ellen, hanem azért, mert tartott az erőszakcselekményektől, amelyekre a becsapottak esetleg ragadtatják magukat. Minthogy ez a félelem ellenkezik azzal, ami a jog eredendő természete, ezért az ilyesféle célok nem illenek a jogosult jogi eszközökhöz. De nemcsak a jog saját szférájának hanyatlása mutatkozik meg bennük, hanem egyben a tiszta eszközök csorbítása is. Mert a csalás tilalmával a jog korlátozza a teljesen erőszakmentes eszközök használatát, mivel azok reakcióké-

pen erőszakot válthatnak ki. Ez a tendencia közrejátszott az állam érdekeinek ellentmondó sztrájkjog elismerésében is. A jog azért engedi meg a sztrájkot, mert az elejét veszi olyan erőszakcselekményeknek, amelyekkel félne szembeszállni. Azelőtt a munkások mindjárt szabotázshoz folyamodtak, és fölgyújtották a gyárakat. – Eltekintve most a különféle erényektől, végül találunk még egy hatékony indítékot, mely az embereket minden jogrenden túl érdekeik békés egyeztetésére készteti, és amely még a legdurvább akaratnak is tiszta eszközöket kínál az erőszakosak helyett: a félelem a mindkét felet sújtó közös hátrányoktól, amelyekkel az erőszakos összeütközés fenyeget, bármi lesz is a kimenetele. A magánszemélyek közti érdekellentéteknél számtalan esetben felszínre kerül, hogy ilyen hátrányok származnak a dologból. Nem így, amikor osztályok és nemzetek ütköznek össze. Ilyenkor a legtöbb ember érzelmei és majd mindenkinek a belátása előtt rejtve maradnak ama magasabb rend különböző fajtái, amelyek azzal fenyegetnek, hogy a győztest és a legyőzöttet egyaránt legyűrik. Túlságosan messzire vezetne, ha megpróbálnánk föltárni az ilyen magasabb rend fajtáit és azokat a nekik megfelelő közös érdekeket, amelyek a tiszta eszközök politikájának legtartósabb indítékai lehetnek.* Ezért csak magukra a tiszta politikai eszközökre utalhatunk, mint azoknak a tiszta eszközöknek az analogonjaira, amelyek a magánszemélyek közti békés érintkezést szabályozzák.

Ami az osztályharcot illeti, a sztrájkot bizonyos feltételek mellett tiszta eszköznek kell tekintenünk. Itt behatóbban jellemeznünk kell a sztrájk két, lényegileg különböző fajtáját, melyeknek a lehetőségeit már mérlegeltük. Sorel érdeme, hogy – inkább politikai, mint tisztán elméleti megfontolások alap-

* Lásd erről Unger: i. m. 18 skk.

ján – először megkülönböztette őket. Az egyik a politikai általános sztrájk, a másikat mint proletár általános sztrájkot állítja szembe vele. Az erőszak vonatkozásában is ellentétesek egymással. Az előbbinek a híveire ez áll: „Minden elgondolásuk az állam megszilárdításán alapul; mai szervezeteikben a politikusok (ti. a mérsékelt szocialista politikusok) már egy olyan erős, centralizált, fegyelmezett hatalom kereteit készítik elő, melyet nem fog zavarni valamiféle ellenzék bírálata, s amely tudja, hogyan hallgattasson el mindenkit, és rendeletbe fogja hozni hazugságait."* „A politikai általános sztrájk... azt mutatja, hogy az állam mennyire nem fog veszíteni erejéből, hogy a kiváltságosok csak más kiváltságosoknak fogják átadni a hatalmat, hogy a termelők tömege csupán urat fog cserélni." Az ilyen politikai általános sztrájkkal ellentétben (egyébként, úgy látszik, ez volt a képlete a lezajlott német forradalomnak is) a proletár általános sztrájk egyetlen feladatot tűz maga elé: megsemmisíteni az államhatalmat. „... fölszámolja minden lehetséges szociálpolitika ideológiai következményeit; hívei burzsoá jellegűnek tekintik a reformokat, még a legnépszerűbb reformokat is." „Ez az általános sztrájk, azt állítván, hogy meg akarja szüntetni az államot, nagyon világosan kinyilvánítja, mennyire közömbös a hódítás anyagi hasznával szemben; az állam valójában ... azoknak az uralkodó csoportoknak a létalapja volt, amelyek minden vállalkozásból hasznot húztak, miközben az egész társadalom viselte a terheket." A munkabeszüntetés előbbi formája erőszak, minthogy csupán a munkafeltételek külsődleges módosítását váltja ki, az utóbbi viszont tiszta eszköz, s mint ilyen, erőszakmentes. Nem az történik, hogy a munkások készek külsődleges enged-

* Sorel: *Réflexions sur la violence.* 5-e édition. Paris, 1919. 250. old. [250., 265., 195., 249. és [illegible] old.]

mények vagy a munkafeltételek valamilyen módosítása fejében újból fölvenni a munkát, hanem elhatározzák, hogy csak valami teljességgel megváltozott, többé nem állami kényszer hatására végzett munkát hajlandók folytatni, s ezt a fordulatot az ilyen sztrájk nem annyira kiváltja, mint inkább maga viszi véghez. Ezért az előbbi fajta vállalkozás egyben jogteremtő jellegű is, ez az utóbbi ellenben anarchisztikus. Sorel, Marx alkalmi megjegyzéseihez kapcsolódva, visszautasít minden olyan kísérletet, hogy programokat, utópiákat gyártsanak, egyszóval jogot teremtsenek a forradalmi mozgalom számára: „Az általános sztrájk véget vet mindezeknek a szép dolgoknak; a forradalom minden további nélkül lázadásként jelenik meg, és nincs többé helye sem a szociológusoknak, sem a társadalmi reformokkal rokonszenvező finom uraknak, sem az entellektüeleknek, akik azt választották hivatásul, hogy a proletariátus helyett gondolkodjanak." Ezzel a mély, morális és valóban forradalmi elgondolással szemben nem állja meg a helyét az a megfontolás, mely azért akarja erőszaknak bélyegezni az ilyen általános sztrájkot, mert az esetleg katasztrofális következményekkel jár. Ha joggal mondhatjuk is a mai gazdaságról egészében véve, hogy nem annyira egy géphez hasonlít, amely megállt, mert nincs a helyén a fűtő, hanem sokkal inkább egy vadállathoz, mely tombolni kezd, mihelyt hátat fordít neki az idomító, mégsem szabad a cselekedetek erőszakos voltát aszerint megítélnünk, hogy mik a hatásaik vagy a céljaik, hanem mindig aszerint kell, hogy eszközeiknek mi a törvénye. Az államhatalom természetesen, mivel csak a hatásra van tekintettel, éppen az ilyen sztrájkokkal szemben lép föl úgy, mintha erőszakos jellegűek volnának, és nem a többnyire valóban zsaroló jellegű rész-sztrájkokkal szemben. Egyébként, ahogyan Sorel igen szellemes okfejtéssel kimutatta, az általános sztrájknak mint olyannak ez a nagyon szigorú

felfogása messzemenően alkalmas arra, hogy csökkentse a voltaképpeni erőszak kifejtését a forradalmak során. – Viszont kirívó példája az erőszakos munkabeszüntetésnek az orvosok sztrájkja, amit több német város átélt; ez erkölcstelenebb és durvább, mint a politikai általános sztrájk, a blokádhoz hasonlít. A legvisszataszítóbb módon mutatkozik meg benne az erőszak gátlástalan alkalmazása, s ez különösen elítélendő egy olyan foglalkozási csoportnál, amelynek tagjai éveken át a legkisebb ellenállás nélkül „szállították a halálnak a zsákmányt", és most, az első adandó alkalommal saját szakállukra áldoznak föl életeket. – Az államok évezredes történetében jobban kialakultak az erőszakmentes megegyezés eszközei, mint az újabb keletű osztályharcokban. A diplomaták érintkezésének csak alkalmilag feladata, hogy módosítsák a jogrendet. Lényegében az a dolguk – teljesen a magánszemélyek közti megegyezés analógiájára –, hogy az államok nevében békés úton és szerződéskötés nélkül esetről esetre rendezzék a konfliktusokat. Kényes feladat ez, s a döntőbíróságok határozottabb módon oldják meg, de a diplomácia olyan módszer a megoldására, mely lényegileg magasabb rendű, mint a döntőbírósági eljárás, mert túl van minden jogrenden, s így túl az erőszakon is. A diplomaták érintkezésében éppúgy, mint a magánszemélyek közti érintkezésben, sajátos formák és erények alakultak ki, amelyek külsőségekké váltak, de nem voltak mindig azok.

Az erőhatalom különböző fajtáinak egész területén, amelyet a természetjog és a pozitív jog tekintetbe vesz, egyetlen olyant nem találni, amelyik mentes volna a jelzett problémáktól; ez a súlyos problematika minden jogi erőhatalom velejárója. Bárhogy képzeljük el az emberi feladatok lehetséges megoldását, nem is beszélve arról a megváltásról, amit az eddigi világtörténelmi léthelyzetek bűvköréből való kiszabadulás jelentene,

a dolog kivihetetlen, ha teljesen és elvileg lemondunk mindennemű erőszakról; de ez csak annál jobban ránk kényszeríti a kérdést, hogy nincsenek-e olyan fajtái az erőszaknak, melyeket eddig nem vettek figyelembe a jogelméletek. És egyben azt a kérdést is, hogy igaz-e az, ami valamennyi jogelmélet közös alapdogmája: Igazságos célokat el lehet érni jogos eszközökkel, jogos eszközöket alkalmazni lehet igazságos célokra. Mi lenne akkor, ha úgy állna a dolog, hogy a sorsszerű erőszak minden fajtája, hiába alkalmaz jogos eszközöket, kibékíthetetlen ellentétben van önmagukban véve jogos célokkal, és ugyanakkor remélhető, hogy létezik valami másfajta erőszak, s az persze nem jogos és nem is jogtalan eszköze ezeknek a céloknak, hanem valahogy másképp kapcsolódik hozzájuk? Ez némileg megvilágítaná azt a furcsa és kezdetben elbátortalanító tényt, hogy végső soron minden jogi probléma eldönthetetlen (a dolog kilátástalanságát talán csak azzal lehet összehasonlítani, hogy az éppen kialakulófélben levő nyelvekben mennyire lehetetlen eldönteni, hogy mi a „helyes" és a „helytelen"). Az eszközök jogosultságáról és a célok igazságosságáról pedig sohasem az ész dönt, hanem az egyiket a sorsszerű erőszak dönti el, a másikat meg Isten. Ezt ritkán látják be, de csak azért, mert makacsul tartja magát a megszokás, hogy az igazságos célokat valamilyen lehetséges jog céljainak vélik, vagyis nemcsak általános érvényűnek (ami analitikusan következik abból a tulajdonságukból, hogy igazságos célok), hanem általánosíthatónak is, ami pedig kimutathatóan ellentmond e tulajdonságuknak. Ugyanis azok a célok, amelyek egy bizonyos helyzetben igazságosak, általános elismerésre érdemesek és általános érvényűek, nem tekinthetők ilyennek egyetlen más, mégoly hasonló esetben sem. – Már a mindennapi élettapasztalatból tudunk az erőszaknak egy olyan, nem közvetett funkciójáról, mint amilyennel itt foglalkozunk.

Az embert dühe látványos erőszak-kitörésekre késztetheti, de az ilyen erőszak nem valamiféle kitűzött célnak az eszköze. Nem eszköz, hanem megnyilvánulás. És vannak teljesen objektív megnyilvánulásai, amelyekben kritika tárgya lehet. Elsősorban a mítoszban találkozunk a legfontosabb ilyen megnyilvánulásaival.

A mitikus erőszak a maga ősi alakjában az istenek puszta megnyilvánulása. Nem valamiféle céljaiknak eszköze, még akaratuk megnyilvánulásának is alig tekinthető, hanem elsősorban létezésük megnyilvánulása. Kitűnő példa erre a Niobé-monda. Azt hihetnők, hogy Apollón és Artemisz egyszerűen csak büntet. Erőszakos cselekedetük azonban nem annyira valami fennálló jog megsértését bünteti, inkább új jogot vezet be. Niobé gőgje nem azért idézi föl a végzetet, mert jogot sért, hanem mert a sorsot hívja ki – harcra, amelyben a sorsnak kell győznie, és csak ez a győzelem teremti meg a jogot. A héroszok mondáiból kitűnik, hogy az ilyen, antik értelemben vett isteni erőhatalom mennyire nem büntetés, nem jogfenntartó erőszak volt: a hős, így például Prométheusz, fenséges bátorsággal kihívja a sorsot, váltakozó sikerrel harcol ellene, és a monda meghagyja Prométheusznak a reményt, hogy egyszer majd új jogot ad az embereknek. Voltaképpen ez a hérosz és a vele egyszülött mítosznak a jogi erőhatalma az, amit a nép, csodálattal adózván a gonosztevőnek, még ma is igyekszik felidézni. Tehát az erőszak a sors bizonytalan, kétértelmű szférájából tör rá Niobéra. Ez az erőszak tulajdonképpen nem romboló. Bár véres halált hoz Niobé gyermekeire, de az anya életét megkíméli, ő ott marad gyermekei halála után még bűnösebben, mint valaha; élete a bűn örökké néma hordozója s az istenek és az ember közti határ jele. Ha az ilyen közvetlen erőszak a maga mitikus megnyilvánulásaiban nagyon közel áll a jogteremtő erőszakhoz, sőt, a kettő azonosnak bizonyul, ak-

kor ez visszamenőleg problematikussá teszi az utóbbit is, hiszen azt a háborús erőszakkal kapcsolatos fejtegetésünkben úgy jellemeztük, mint ami csupán eszközszerű. Az összefüggés egyben azzal kecsegtet, hogy világosabban fogjuk látni: mi a sors – vagyis mi az, ami minden esetben alapjául szolgál a jogi erőhatalomnak –, és hogy a jogi erőhatalom kritikáját legalább nagy vonalakban el tudjuk végezni. A jogteremtésben ugyanis kettős funkciója van az erőszaknak, mégpedig abban az értelemben, hogy a jogteremtés az erőszak eszközével éri el a célját, azt, *amit* mint jogot megteremt, de nem mond le az erőszakról, miután elére a célt, megteremtette a jogot, hanem éppen akkor teszi csak a szó szoros értelmében, méghozzá közvetlenül, jogteremtővé, ugyanis nem valami erőszakmentes és erőszaktól független, hanem azzal szükségképpen és belsőleg összefüggő célt tesz meg – hatalom néven – jognak. Jogot teremteni annyi, mint hatalmat teremteni, s ez az aktus ilyeténképpen az erőszak közvetlen megnyilvánulása. Az isteni célteremtésnek mindig az igazságosság az elve, a mitikus jogteremtésnek pedig mindig a hatalom.

A hatalom elve roppant következményterhes alkalmazásra talál az államjog területén. Itt ugyanis ennek az általában vett jogteremtő erőhatalomnak az az ősjelensége, hogy a „béke" mindig határt szab a mitikus korszak háborúinak. Ebben teljes világossággal megmutatkozik, hogy a jogteremtő erőszaknak általában inkább az a dolga, hogy hatalmat biztosítson, mint az, hogy minden mérték fölötti tulajdon-gyarapodást. Ahol határokat szabnak, ott nem kerül sor rá, hogy egyszerűen megsemmisítsék az ellenséget, sőt, bárha a győztes erőhatalma teljes fölényben van is vele szemben, jogokat engednek meg neki. Mégpedig – démonian kétértelmű módon – „egyenlő" jogokat: egyazon vonalat tilos átlépnie a szerződő feleknek. Termékeny eredetiségében jelenik meg itt ugyanaz a mitikus

kétértelműség, amelyről Anatole France beszél, amikor a törvényekről, melyeket nem szabad megszegni, szatirikus éllel azt mondja, hogy szegénynek és gazdagnak egyaránt megtiltják, hogy a híd alatt töltse az éjszakát. És úgy látszik, Sorel nem csupán kultúrtörténeti, hanem egyben metafizikai igazságra tapint rá, amikor annak a sejtésének ad hangot, hogy kezdetben minden jog a királyoknak vagy a nagyoknak, egyszóval a hatalmasoknak az „elő"-joga volt. S az is marad, persze, mutatis mutandis, amíg csak fennáll. Mert az erőszak szempontjából, márpedig a jogot csak az erőszak képes biztosítani, nincs egyenlőség, hanem legfeljebb egyenlő nagyságú erőszak. Az aktust, amellyel határokat szabnak, egy másik vonatkozásban is igen jelentőségteljesnek találjuk, ha meg akarjuk érteni a jogot. A kijelölt határok, legalábbis az ősidőkben, íratlan törvények voltak. Az ember gyanútlanul áthághatta őket, s így bűnbe esett. A jognak azt a következményét, amely az íratlan és ismeretlen törvények megszegése miatt háramlik az emberre, meglakolásnak, nem pedig büntetésnek hívjuk. A meglakolást szerencsétlenségként élik át a gyanútlan vétkezők, de a jog értelmében nem véletlen, hanem sorsszerűség, hogy el kell viselniük, s ebben megint a sors szándékteljes kétértelműsége jelenik meg. Már Hermann Cohen észrevette, amikor futólag tárgyalta a sorsról alkotott antik elképzelést, hogy „úgy látszik, maga ez a rend ad rá alkalmat, hogy kilépjenek belőle, és általa megy végbe a bűnbeesés ... ezt nem lehet nem észrevenni ..."* A jognak erről a szelleméről tanúskodik az a modern alapelv is, hogy a törvény nem ismerése nem ment föl a büntetés alól; azokat a harcokat pedig, amelyeket az írott jogért vívtak az antik közösség történetének korai idő-

* Hermann Cohen: *Ethik des reinen Willens.* 2. kiadás. Berlin, 1907. 250. old.

szakában, úgy kell értelmeznünk, mint lázadást a mitikus előírások szelleme ellen.

A közvetlen erőszak mitikus megnyilvánulása nem nyit meg valami tisztább szférát, ellenkezőleg, a legmélyebb értelemben azonosnak bizonyul a jogi erőhatalommal, melyről eddig is sejtettük, hogy problematikus, és most már biztosan tudjuk, hogy ártalmas történelmi funkciót tölt be: tehát az lesz a feladatunk, hogy megsemmisítsük. És éppen ez a feladat az, ami végül még egyszer fölveti a kérdést, hogy létezik-e tiszta közvetlen erőhatalom, mely képes lenne gátat vetni a mitikus közvetlen erőszaknak. A mítosszal minden területen Isten áll szemben, tehát a mitikus erőszakkal az isteni erőszak. A mitikus erőszak jogteremtő, az isteni jogmegsemmisítő; az határokat emel, ez határtalanul romboló; a mitikus erőszak bűnbe taszít és vezeklésre kényszerít, az isteni erőszak föloldoz; az fenyeget, ez sújt; az véres, ez vértelenül halálos. A Niobémondával a Korach és bandája° fölötti ítéletet állíthatjuk szembe az isteni erőszak példájaként. Az ítéletet kiváltságos léviták szenvedik el; figyelmeztetés nélkül, fenyegetés nélkül éri őket; sújtó ítélet egészen a megsemmisítésig. De egyben, éppen ezáltal, feloldozó, és fel kell ismerni, hogy mély összefüggés áll fönn az erőszak vértelen volta és feloldozó jellege között. Mert a vér a puszta élet szimbóluma. A jogi erőhatalom megszüntetése pedig, ezt itt nem tudjuk pontosabban kifejteni, arra vezethető vissza, hogy a pusztán természeti élet bűnössé tétetik, s ez az élő embert bűntelenül és szerencsétlenségképpen kiszolgáltatja a meglakolásnak, melyben „meglakol" azért, hogy bűnössé vált – de ez egyben föloldozza a bűnöst, nem bűne alól, hanem a jog alól. Ha megszűnik a puszta élet is, akkor megszűnik a jog uralma az élő ember fölött. A mitikus erőszak véres erőszak a puszta élettel szemben s az erőszak kedvéért, az isteni erőszak tiszta erőszak minden

élettel szemben s az élők érdekében. Az egyik áldozatot követel, a másik elveszi az áldozatot.

Az isteni erőszakról nemcsak a vallási hagyomány tanúskodik, hanem legalább egy megszentelt megnyilvánulása a mai életben is föllelhető. Egyik megjelenési formája az a nevelői erőhatalom, mely a maga tökéletes formájában kívül áll a jogon. Az ilyen megjelenési formákat nem az definiálja, hogy maga Isten nyilatkozik meg bennük csodák útján, inkább a végrehajtás vértelen, sújtó, föloldozó jellege, amiről beszéltünk. S végül az, hogy nincs bennük semmi jogteremtés. Enynyiben nem jogosulatlan megsemmisítőnek nevezni ezt az erőhatalmat is, de csak relatíve az, a javak, a jog, az élet és a hasonlók vonatkozásában, sohasem abszolúte, a lelkét nem semmisíti meg az élőknek. – A tiszta vagy isteni erőszak ilyen kiterjesztése persze éppen napjainkban a leghevesebb ellenállást fogja kiváltani, azt fogják fölhozni ellene, hogy – dedukcióját következetesen végigvive – feltételesen szabaddá tesszük a gyilkos erőszakot is az emberek között. Ezt nem ismerjük el. Hiszen arra a kérdésre, hogy „Szabad-e ölnöm?", elkerülhetetlenül az a parancsolat a válasz, hogy „Ne ölj!". E parancsolat megelőzi a tettet, miként Isten is „előbb van", mint ahogy azt elkövetik. De a véghezvitt tettre nem alkalmazható, azzal összemérhetetlen a parancsolat, bármennyire is nem szabad, hogy a büntetéstől való félelem sarkalljon a követésére. Arra nézve nem lehet ítéletet alkotni a parancsolat alapján. És így nem lehet előre tudni, hogy mi lesz az isteni ítélet, és azt sem, hogy mi lesz az alapja. Ezért nincs igazuk azoknak, akik a parancsolat alapján az ember ember által való erőszakos megölésének minden esetét elítélik. Mert a parancsolat nem az ítélet mércéje, hanem a cselekvés vezérfonala a cselekvő egyének vagy közösségek számára: önmagukra utalva kell megküzdeniük a parancsolattal, és rettenetes

esetekben magukra kell venniük azt a felelősséget, hogy eltekintenek tőle. Így értelemezte a dolgot a zsidóság is; önvédelem esetén kifejezetten megtagadta, hogy elítélje az emberölést. – De talán egy távolabbi teorémához nyúlnak vissza ezek a gondolkodók, s úgy vélik, hogy az alapozza meg a parancsolatot is. Az élet szentségének tételéhez, s azt vagy minden állati, sőt esetleg akár növényi életre is alkalmazzák, vagy az emberi életre korlátozzák. Érvelésük szélsőséges esetben, például az elnyomók forradalmi elpusztításának esetében, a következőképpen fest: „Ha nem ölök, akkor sohasem alapítom meg az igazságosság világbirodalmát... – így gondolkozik a szellemi terrorista... Mi viszont azt valljuk, hogy a létezés boldogságánál vagy igazságos voltánál előbbre való maga a létezés."* Ez a tétel biztosan hamis, sőt: nemtelen. De fölhívja a figyelmünket valamire: a parancsolat alapját nem kereshetjük abban, hogy mi a tett következménye a meggyilkoltra nézve, hanem abban kell megtalálnunk, ami Istenre és az elkövetőre háramlik belőle. Hamis és nemtelen tétel az, hogy a létezés előbbre való, mint az igazságos létezés, ha létezésen egyszerűen csak a puszta életet kell értenünk – márpedig ebben az értelemben szerepel az idézett fejtegetésben. De roppant igazságot tartalmaz, ha létezésen (vagy helyesebben életen) – ezeknek a szavaknak a kétértelműségét, a béke szó esetének analógiájára, úgy lehet feloldani, ha mindig két szférára vonatkoztatjuk őket – az „ember" megszüntethetetlen módon aggregát jellegű állapotát értjük. Ha azt akarjuk mondani a tétellel, hogy az ember nem-léte azért iszonyatos valami, mert az igaz ember még-nem-létét° jelenti (de feltétlenül: puszta még-nem-létét). Ez a kétértelműség teszi, hogy a mondott tétel megtévesztő. Semmiképpen sem szabad elfo-

* Kurt Hiller a *Ziel* egyik évkönyvében.

gadnunk, hogy az ember azonos az ember puszta életével, akár a benne rejlő puszta élettel, akár bármilyen más tulajdonságaival vagy állapotaival, beleértve testi személyiségének egyszeriségét is. Az ember szent (szent az az élet is benne, amely azonos marad földi életben, halálban és továbbélésben), de állapotai nem szentek, és nem az testi élete sem, melynek embertársai árthatnak. Hiszen miféle lényegi különbség van az ilyen élet és az állatok vagy a növények élete között? És ha az állatok vagy a növények valóban szentek volnának, akkor sem pusztán élő voltuk miatt, puszta életükben volnának azok. Érdemes lenne megvizsgálni, hogy miből ered az élet szentségének dogmája. Talán, sőt valószínűleg újkeletű dogma; az elsatnyult nyugati tradíció legutóbbi tévelygő kísérlete arra, hogy a kozmológiai értelemben áthatolhatatlan dolgokban próbálja megtalálni a szentséget, amit elveszített. (Nem hozható föl az az ellenvetés, hogy az emberölés vallási tilalmai mind régiek, ezek ugyanis egészen más gondolatokon alapulnak, mint a modern teoréma.) Végül pedig meggondolandó, hogy itt azt avatják szentté, ami a régi mitikus gondolkodás szerint éppen arra rendeltetett, hogy bűnössé váljék: a puszta életet.

Az erőszak kritikája nem más, mint az erőszak történelmének filozófiája. Azért „filozófiája", mert csak akkor tudunk kritikai, elhatároló és határozott viszonyt kialakítani e történelem időbeli adataival szemben, ha eszménk van a kimeneteléről is. Ha csak a közeli dolgokat nézzük, legföljebb az erőszak alakzatainak dialektikus váltakozását vesszük észre: hol jogteremtő, hol jogfenntartó. A váltakozás törvénye azon alapul, hogy hosszú távon a jogfenntartó erőszak közvetve mindig gyengíti az általa képviselt jogteremtő erőszakot, amennyiben elnyomja az ellenséges erőhatalmakat. (Korábbi fejtegetéseink során utaltunk ennek néhány tünetére.) A dolog

egészen addig tart, amíg akár az elnyomott régi erőhatalmak, akár valamilyen újak legyőzik a régi jogteremtő erőszakot, és ezzel új jogot alapítanak, mely megint csak hanyatlásra van ítélve. Ha sikerül kitörni ebből a körforgásból, mely a mitikus jogi formák fogságában zajlik le, ha sikerül fölszámolni a jogot, az erőhatalmakkal együtt, melyekre támaszkodik, miként azok meg rá, tehát végül az államhatalmat is sikerül fölszámolni, akkor ezzel új történelmi korszak veszi kezdetét. A mítosz uralma néhol már a mai világban is megingott, így hát nem kell olyan elképzelhetetlenül távoli jövőre hivatkoznunk, amikor erről az új világról beszélünk, hogy ezért eleve értelmetlen lenne szót emelni a jog ellen. Ha pedig sikerült megbizonyosodnunk afelől, hogy az erőszak fönnmarad mint tiszta közvetlen erőszak a jogon túl is, akkor ezzel egyben kimutattuk, hogy lehetséges és hogy miként lehetséges forradalmi erőszak, mert ilyen névvel kell illetnünk az ember által gyakorolt tiszta erőszak legmagasabb rendű megnyilvánulását. Kevésbé van lehetőségünk rá, de kevésbé fontos is, hogy eldöntsük, vajon tiszta erőszak valósult-e meg valamely adott esetben. Mert csak a mitikus erőszakot lehet biztosan felismerni mint olyant; az isteni erőhatalmat, kivéve egészen rendkívüli hatásait, nem; mivel az erőszak feloldozó ereje nem olyan kézenfekvő az ember számára. A tiszta isteni erőhatalomnak újból rendelkezésére állnak mindazok az örök formák, melyeket a mítosz, a joggal keresztezve őket, elkorcsosított. Képes pontosan olyan formában megjelenni az igazi háborúban, mint amilyenben a tömeg gyakorol istenítéletet a bűnöző fölött. A mitikus erőhatalom ellenben minden alakban elvetendő. Úgy is, mint jogteremtő erőszak, amelyet eldöntőnek nevezhetnénk; úgy is, mint jogfenntartó, azaz elrendező erőszak. Az isteni erőhatalmat pedig, mely mindig csak inszigniuma és pecsétje, sohasem eszköze a szent végrehajtásnak, az elvégező erőszaknak nevezhetjük.

BENCE GYÖRGY FORDÍTÁSA

SORS ÉS JELLEM

A sorsot és a jellemet általában oksági összefüggésnek tekintik, s a jellemet a sors egyik okának. Mégpedig az alábbi gondolatmenet szerint: ha, egyrészt, egy ember jellemének, tehát reagálási módjának minden részlete, másrészt a világtörténésnek az adott jellemet érintő tartományai ismertek lennének, pontosan megmondhatnánk, mi fog történni e bizonyos jellemmel, s mi várható tőle. Vagyis ismeretes lenne a sorsa. Közvetlen gondolati összefüggést a sorsfogalommal a kortársi képzetek nem tesznek lehetővé; így azután a modern emberek csak a jellemet vélik kiolvashatni például valamely embertársuk testi valójából, mert a jellem-ismeret valamiképpen eleve ott él bennük, ám azt a gondolatot már elfogadhatatlannak tartják, hogy jellem-olvasás mintájára netán az emberi sorsot is, esetleg tenyérből, olvashatnák. Lehetetlennek látszik ez, amiképp a „jövendőmondás"; a sors-előrejelzést tudniillik minden további nélkül e kategóriába sorolják, és a jellem, vele szemben, afféle jelenben s múltban adott elemnek, vagyis megismerhetőnek tűnik. Mármost persze épp azok, akik az emberi sorsot minden lehető jelből buzgón előrerajzolnák, azt állítják: a sors az olyan ember számára, aki figyelni képes rá (akiben él egyáltalán a sors-ismeret), valami módon jelenvaló, óvatosabban fogalmazva, meglévő. Ha így azt feltételezzük, hogy a leendő sorsnak ez a „meglévősége" sem a sors fogalmával, sem a sors megjövendölésére vonatkozó emberi

megismerő erőkkel nincs ellentmondásban, állításunk – ahogy majd igazolni próbáljuk – nem képtelen. Mégpedig: ha másképp nem, jelekből, csakúgy, mint a jellem, a sors is látható; nem egyéb módon, persze, mert – ha bizonyos jellemvonások, bizonyos sors-összefüggések közvetlenül előtűnnek is – az összefüggés, melyet e fogalmak hordoznak, mindig csak jelként van meg, hiszen a közvetlen láthatóság fölé rétegződik. A karakterjelek rendszerét általában a testi valóra korlátozzák, már ha eltekintünk azon jelek karakterológiai jelentésétől, amelyeket a horoszkóp vizsgál; a hagyományos szemlélet szerint azonban a sors jelévé válhat a testi jelenségeken kívül a külvilág, az élet bármely mozzanata. Jel és jelölt dolog összefüggése azonban mindkét szférában egyképp zárt és nehezen megközelíthető, bonyolult problémát mutat, még ha e problémák egyébként eltérőek is, s ennek oka az, hogy – a jelek fölszínes megítélése és tévesen végrehajtott önállósítása ellenére – a két rendszerben a jellemet és a sorsot nem oksági összefüggések alapján jelenti a jel. Jelentésbeli összefüggés okságilag sosem indokolható, még ha egy-egy esetben az adott jelek létezését sors és jellem okozza is. Az alábbiakban nem azt vizsgáljuk, milyen lenne a jellem és a sors efféle jelrendszere; tárgyunkat kizárólag a jelölt dolgok képezik.

Kiderül, hogy lényük s viszonyuk hagyományos fölfogása nemcsak problematikus marad, ha nem képes a sors előrejelzésének lehetőségét racionálisan megértetni, de hamis is, mert elméletileg megvonhatatlan az a választóvonal, melynek meglétére épül. Nem lehetséges ugyanis ellentmondás nélküli fogalmat alkotni, kívülről, arról a tevékeny emberről, akinek magva az adott szemléletmód szerint: a jellem. Hiszen a tevékeny ember fogalmának határaitól nem különíthető el s határozható meg semmilyen külvilágfogalom. A tevékeny ember és a külvilág között mindenben kölcsönhatás áll fenn, cselek-

vésköreik átfedik egymást; s ha képzeteik mégoly eltérőek is, fogalmaik elválaszthatatlanok. Nem csak hogy soha nem lehet megmondani, mi is tekinthető végső soron egy ember életében a jellem, s mi a sors funkciójának (ez itt semmit se mondana, ha a kettő netán csak tapasztalatilag olvadna egymásba), de a külvilág, mely a cselekvő embert fogadja, tetszés szerinti mértékben saját bensőjére, ez az emberi benső pedig ugyanígy s alapvetően a külvilágára vezethető vissza, sőt, alapvetően ennek tekinthető. Jellem és sors ilyesképp tehát távol áll attól, hogy elméletileg szétválasztható legyen; inkább nagyon is egybevág. Ahogy Nietzsche mondja: „Akinek jelleme van, mindig visszatérő élménye is van." Ez azt jelenti: akinek jelleme van, a sorsa lényegében konstans. Ez természetesen azt is jelenti, hogy akkor nincs is sorsa – és ezt a következtetést vonták le a sztoikusok.

Ha tehát sors-fogalmat akarunk képezni, e fogalmat tisztán el kell választanunk a jellem fogalmától, ami azonban csak akkor sikerülhet, ha ez utóbbit már pontosabban meghatároztuk. E meghatározás alapján a két fogalom szétágazik majd; ahol jellem van jelen, bizonyossággal nem lesz sors, és a sors összefüggésében a jellemre nem bukkanhatunk sehol. Ehhez arra kell ügyelni, hogy a két fogalomnak olyan szférákat kell tulajdonítanunk, amelyekben, ahogy a köznapi szóhasználat mondja, nem sértik magasabb szférák és fogalmak fölségterületét. A jellemet ugyanis szokás szerint etikai, a sorsot vallási összefüggésbe állítják. Az egyiket s a másikat egyképp száműzni kell mármost e körökből, méghozzá épp annak a tévedésnek a föltárásával, amely ide szoríthatta fogalmaikat. E tévedés forrása, hogy a sors fogalmát összekapcsolták a bűn fogalmával. Így tekintik – hogy jellegzetes esetet nevezzünk meg – a sorsszerű szerencsétlenséget az isten vagy az istenek válaszának valamely vallási vétségre. Holott meg-

gondolkodtató lenne, hogy míg a bűn fogalma az erkölcs révén össze van kapcsolva a bűntelenség fogalmával, az ennek megfelelő viszony a sors fogalmából hiányzik. A sors-gondolat klasszikus görög megformálása a szerencsét, mely az ember osztályrésze lehet, korántsem tekinti a bűntelen életmód igazolójának, hanem a legsúlyosabb vétségre, a hübriszre vezető kísértést látja benne. Bűntelenségre-vonatkozást tehát a sors nem ismer. És – ez a kérdés még mélyebb réteget érint – van-e vonatkozása a sorsnak a szerencsére? A szerencse is konstitutív sors-kategória lenne, ahogy a balszerencse kétségkívül az? A jószerencse, a boldogság éppen ellenkezőleg, kiemeli a boldogot a sorsok láncolatából és saját sorsának hálójából. Hölderlin nem ok nélkül nevezi „sorstalanok"-nak a boldog isteneket. Szerencse és boldogság tehát ugyanúgy kivezet a sors szférájából, mint a bűntelenség. De hát az a rend, amelynek kizárólagos alkotója a szerencsétlenség és a bűn fogalma, s ahol nincs elgondolható útja a szabadulásnak (mert mihelyt valami sors, máris: szerencsétlenség és bűn) – egy ilyen rend nem lehet vallási, bármennyire erre utal is látszólag a félreértett bűn-fogalom. Más területet kell találni tehát, ahol kizárólag a szerencsétlenség és a bűn számít, mérleget, amelyen a boldogság és a bűntelenség könnyűnek találtatik, és mérlegserpenyőjén a magasba lebeg. Ilyen a jog mérlege. A sors törvényeit, a szerencsétlenséget és a bűnt, a jog a személy mértékévé emeli; téves feltevés, ha úgy gondoljuk, hogy a jog összefüggésében csak a bűn fogalma szerepel; ellenkezőleg, bizonyítható, hogy a jogi vétségek kivétel nélkül szerencsétlenségek. Félreértve, összevétve az igazságosság birodalmával, a jog rendje, mely csupán az ember ama démoni létezés-fokozatának maradványa, mely fokon a jog szabályai nemcsak az emberi vonatkozásokat, hanem az emberek és az istenek viszonyát is megszabták, tovább élt abban a korban,

amely pedig a démonok fölötti győzelmet hirdette meg. Nem a jog, hanem a tragédia közegében emelkedett ki a géniusz feje először a bűn ködéből, mert a tragédiában a démoni sors áttöretik. De nem azért, mintha a megbűnhődött és a tiszta istennel kibékült ember makulátlansága váltotta volna fel a bűn és a bűnhődés pogány módon végeláthatatlan láncolatát. Hanem a tragédiában a pogány ember rádöbben, hogy különb, mint istenei, ám ez a fölismerés megbéklyózza a nyelvét, döbbenten tompa marad. Anélkül, hogy bevallaná, titkon összegyűjti erőit. Nem mértékkel helyezi a bűnt és a bűnhődést serpenyőibe, hanem összekavarja őket. Szó sincs arról, hogy újra helyreáll „az erkölcsi világrend", hanem az erkölcsi ember, egyelőre némán, még gyámoltalanul – ezért nevezik hősnek – föl akar egyenesedni annak a kínnal teli világnak a megrázkódtatásai közepette. A tragédia fensége az a paradoxon, hogy a géniusz erkölcsi némaságban, erkölcsi gyermekségben születik meg. Valószínűleg ez általában is a fenséges alapja, s benne sokkal inkább a géniusz látható, mint isten. – A sors tehát abban mutatkozik meg, ha egy életet úgy tekintünk, mint elítéltetést; alapjában olyan élet ez, amelyet előbb ítéltek el, s csak aztán lett vétkes. Goethe e két fázist így foglalja össze: „Bűnös a szegény tőletek lesz." A jog nem büntetésre ítél, hanem bűnre. A sors az élők bűn-összefüggése. Ez az összefüggés megfelel az élő ember természetes állapotának, ennek az egyelőre még maradéktalanul föl nem oldott látszatnak. Az ember eltávolodik annyira e látszattól, hogy soha nem merülhet teljesen bele, hanem önmaga legjava része uralma alatt láthatatlan marad. Alapjában tehát nem az ember az, akinek sorsa van, a sors szubjektuma meghatározhatatlan. A bíró ott pillant meg sorsot, ahol akar; minden büntetés keretében kénytelen – vaktában! – sorsot diktálni ő is. Ez sosem az embert találja, de a puszta életet

benne igen, mely a látszatnál fogva részese a természeti bűnnek s a szerencsétlenségnek. Sorsszerűen keríthető el az eleven élet így kártyának és planétáknak egyképp, és a bölcs asszony igen egyszerű technikával dolgozik: az életet csaknem-kiszámítható, csaknem-biztos dolgokkal (a bizonyosság által szemérmetlenül teherbe ejtett dolgokkal) állítja bűnösszefüggésbe. Így tud meg jelek képében valamit az emberben levő természetes életről, amelyet azután a megnevezett fő helyébe helyezne; míg másfelől az ember, aki hozzá fordul, bűnbe esett élete miatt számot ad magában. A bűn-összefüggés egészen természet-ellenesen időbeli, jellege és mértéke merőben különbözik a megváltás vagy a zene vagy az igazság idejétől. A sors-idő sajátos jellegének rögzítéséhez kötődik e dolgok teljes átvilágítódása. A kártyavető és a tenyérjós persze azt tanítja, hogy ezt az időt bármikor egy másikkal egyidejűvé (nem jelenbelivé) lehet tenni. Önállótlan idő ez, amely parazita-mód utalódik egy magasabb rendű, kevésbé természetszerű életre. Nincs jelene, mert sors-szerű pillanatok csak a rossz regényekben vannak, és a múltnak s jövőnek is csak sajátos változatait ismeri.

Van tehát egy olyan sors-fogalom – és ez az igazi, ez az egyetlen, mely a tragédiabeli sorsra ugyanúgy érvényes, mint a kártyavetőnő szándékaira –, amely teljesen független a jellem fogalmától, és egészen más szférában kell megalapozni. A jellem fogalmát is ennek megfelelő szintre kell emelni. Nem véletlen, hogy mindkét rendnek értelmező praktikákkal van összefüggése, és a tenyérjóslásban jellem és sors egészen sajátságosan összetalálkozik. Mindkettő a természetes embert érinti, helyesebben: az emberben levő természetet, és éppen ez ad hírt magáról a természet önmagukban vagy kísérletileg adott jeleiben. A jellem-fogalom meghatározásának tehát szintén bizonyos természeti szférára kell vonatkoznia; etikához

vagy morálhoz éppúgy nem lehet köze, mint a sorsnak a valláshoz. Másrészt a jellem fogalmának meg kell szabadulnia azoktól a vonásoktól is, amelyek téves kapcsolatba hozzák a sors-fogalommal. Ezt a kapcsolatot úgy képzeljük el, mint a megismerés által tetszés szerint s a legeltéphetetlenebb szövedékig sűrítendő hálót. A fölszínes szemlélet szerint mintha ez volna a jellem. A nagy, alapvető vonások mellett ugyanis az emberismerő éles pillantásának állítólag finomabbakat és szorosabban összefüggőket is föl kell fedeznie, míg azután a kezdetben hálónak látszó fonat sűrű szövetté lesz. A gyönge értelem e szövedék szálaiban vélte birtokolhatni végül az adott jellem erkölcsi lényegét, megkülönböztetvén jó és rossz tulajdonságait. De – ezt bizonyítani a morálra tartozik – tulajdonságok sosem, csak cselekedetek lehetnek erkölcsi szempontból magasztosak. A látszat persze mást kívánna. Így mintha nemcsak a „tolvaj", a „tékozló", a „bátor" jelentene erkölcsi értékelést egyben (itt még eltekinthetünk e szavak látszólagos erkölcsi színezetétől), hanem mindenekelőtt az ilyen szavak tündökölnek jellemvonás-jelölőként, mint „önfeláldozó", „alattomos", „bosszúvágyó", „irigy", ahol is az erkölcsi értékeléstől immár nem vonatkoztathatunk el. És mégis, az ilyen elvonatkoztatás nemcsak lehetséges, de szükséges is minden esetben, ha a fogalmak értelmét akarjuk tisztázni. Méghozzá ezt úgy kell gondolnunk, hogy az értékelés önmagában véve mindenképp megmarad, csak a morális hangsúlyát veszíti el, hogy mindenkor helyet adjon a pozitív vagy negatív értelemben olyképp determinált értékeléseknek, mint amilyeneket például az értelem tulajdonságainak („okos", „buta") erkölcsi szempontból kétségkívül közömbös jelölései kívánnak.

A komédia mutatja meg, hogyan utalhatók itt az álmorális tulajdonság-megnevezések igazi szférájukba. Középpontjában, mint a jellemvígjáték főalakja, gyakran olyan ember áll, akit

alkalmasint gazfickónak neveznénk, ha nem a színpadon, hanem az életben kerülne elébünk. Ám a komédia színpadán cselekedetei csak annyiban keltenek érdeklődést, hogy s ahogy a jellem fénye rájuk világít, és ez a klasszikus esetekben nem erkölcsi elítélés, hanem harsány derű tárgya. A komikus hős cselekedetei sosem önmagukban, sosem erkölcsi szempontból érintik a közönséget; tettei csak azért keltenek érdeklődést, mert a jellem fényét verik vissza. Ezzel kapcsolatban jól láthatjuk, hogy a nagy vígjátékírók, például Molière nem a jellemvonások sokaságával próbálja meghatározni személyeit. Sőt, művei lélektani szempontból megközelíthetetlenek. Efféle szakérdeklődést jócskán éhen hagy *A fösvény* vagy *A képzelt beteg*, hiába alapja az egyiknek a zsugoriság, a másiknak a hipochondria. A hipochondriáról és a zsugoriságról ezek a darabok mit sem mondanak, egyáltalán nem a megértetésükkel, hanem egyre fölfokozottabb ábrázolásukkal foglalkoznak. A pszichológia tárgya az empirikusan fölfogott ember benső élete, ám a molière-i személyek még szemléltetőeszközül se használhatók így. A jellem ezekben a színpadi alakokban napként ragyog egyre vakítóbb erővel, egyetlen tulajdonság tündökletével tüntet el közeléből minden másmilyet. A jellemvígjáték fennköltsége erre épül: embernek s moralitásának erre az anonimitására, miközben az egyén végletesen kibontakozik – egyetlen jellemvonásának egyediségében. Míg a sors a vétkes személy roppant komplikációját, bűnének komplikációját és kötődését göngyölíti fel, a jellem a személynek a bűn-összefüggésben meghatározott mitikus szolgaságára a géniusz feleletét adja. A komplikáció egyszerűséggé, a fátum szabadsággá lesz. Mert a vígjátéki alak jelleme nem a deterministák madárijesztő-figurája, hanem világító test, melynek fényében tetteik szabadsága megláthatό. – Az emberélet természeti bűnének dogmájával, az eredendő bűn dogmájával,

melynek alapvető föloldozhatatlansága a pogányság tanítása, s alkalmakkénti megoldása a pogányság kultusza, a géniusz az ember természeti bűntelenségének látomását vonultatja föl. Ez a látomás, persze, szintén a természet körében marad meg, ám a morális felismerések még annyira közel állnak lényegéhez, mint ahogy az ellentétes eszméhez csupán a tragédia formája áll, mely nem egyetlen formája. A jellem látomása azonban minden formában fölszabadító erejű: a szabadsággal – ennek bemutatásával most nem foglalkozhatunk – logika iránti affinitásának útján függ össze. – A jellemvonás tehát nem hálócsomó. A jellemvonás az individuum napfénye az ember színtelen (anonim) egén; ez a nap vetíti a vígjátéki cselekmény árnyait. (S ez egyben legvégső összefüggésébe állítja be Cohen mély megállapítását, miszerint minden tragikus cselekmény, bármily emelkedetten lépkedjen is koturnusában, komédiai árnyat vet.)

A fiziognomikus jeleknek, mint a többi mantikus jelnek,° a régieknél elsősorban a sors feltárását kellett szolgálniok, a pogány bűn-hit uralmának megfelelően. A fiziognómia és a komédia a géniusz új világ-korszakának jelensége. Kapcsolatát az ókori jósművészettel a modern fiziognómia nem tagadhatja meg fogalmainak terméketlen erkölcsi értékhangsúlyaiban; csakígy, mikor analitikus komplikációra törekszik. Épp ebből a szempontból láttak helyesebben az ókori és a középkori fiziognómusok, felismervén, hogy a jellemet alig néhány, erkölcsileg közömbös alapfogalomba foglalhatjuk csupán, ahogy például a vérmérsékletek tana próbálkozott megragadásával.

TANDORI DEZSŐ FORDÍTÁSA

A MŰFORDÍTÓ FELADATA

Soha, egyetlen műalkotás vagy műforma megismerése szempontjából sem bizonyul gyümölcsözőnek a befogadó fél figyelembevétele. Nemcsak egy adott közönséget vagy képviselőit feltételezve futunk hamis útra; már az „eszményi" befogadó fogalma is áldatlanul hat minden művészetelméleti fejtegetésben, hiszen ezek célja kizárólag az, hogy az ember létezését és lényegét *általában* feltételezzék. Így maga a művészet is számol az ember testi-szellemi valójával – figyelmével azonban már egyetlen mű sem számol. Mert a vers sosem az olvasónak szól, a kép nem a nézőnek, a szimfónia nem a hallgatóságnak.

A fordítás olyan olvasóknak szól, akik az eredetit nem értik? Ez mintha kellőképpen magyarázná fordítás és eredeti mű rangkülönbségét a művészet birodalmában. Továbbá: mintha ez lenne egyetlen lehetséges oka, hogy „ugyanazt" még egyszer elmondjuk. Mert mit „mond" egy írásmű? Mit közöl? Nagyon keveset annak, aki érti. Lényege nem közlés, nem kijelentés. Mégis, az a fordítás, amely közvetíteni akar, egyebet se közvetíthetne, csak a közlendőt – tehát a lényegtelenséget. Ismérve is ez a rossz fordításoknak. De ami egy írásműben a közlendőn kívül ott van még – és a rossz fordító is elismeri, hogy az a lényeges –, nem az a megfoghatatlan, a titokzatos, a „költői"? Amit a fordító csak akkor adhat vissza, ha – ő maga is költőileg alkot? E körülményekből

adódik, valóban, a rossz fordítás másik ismertetőjegye: lényegtelen tartalom pontatlan közvetítésének nevezhetnénk. Így áll a helyzet, amíg csak arra törekszik a fordítás, hogy az olvasót szolgálja. Ha viszont a fordítás az olvasó számára készül, az eredeti sem alakulhatott másképp. Ám ha az eredeti nem az olvasó kedvéért jött létre, miképp értelmezhető a fordítás ebből a vonatkozásból?

A fordítás: forma. Ha így akarjuk tekinteni, vissza kell fordulnunk az eredeti műhöz. Mert ott lelhetjük meg a fordítás törvényét, az eredeti mű lefordíthatóságában. A művek fordíthatóságára irányuló kérdés kétértelmű. Jelentheti: olvasóik összessége tartalmazza-e a mindenkori fordítót, vagy, alapvetőbben: a mű, lényegéből eredően, tűr-e és – e forma jelentése szerint – kíván-e fordítást. Alapjában az első kérdés csak problematikus, a második apodiktikus választ kaphat. Csupán a fölszínes gondolkodás minősítheti azonos jelentésűnek a kettőt, tagadva a második kérdés önálló értelmét... Az ilyen gondolkodással szemben hadd utaljunk arra, hogy bizonyos viszonylat-fogalmak akkor nyerik el jó, sőt, talán legjobb értelmüket, ha eleve nem kizárólag az emberre kell vonatkozniok. Így beszélhetünk felejthetetlen életről vagy pillanatról, még akkor is, ha már minden ember megfeledkezett róluk. Ha ugyanis lényegük azt kívánná, hogy ne felejtsék el őket, predikátumuk mégsem volna hamis, csak olyan követelményt jelentene, amelynek emberek nem felelnek meg, tartalmazná továbbá az utalást egy olyan birodalomra, ahol megfelelés várja: Isten emlékezetére. Ennek megfelelően az írásos művek fordíthatósága akkor is latolandó még, ha emberek számára lefordíthatatlannak bizonyulnak. És a fordítás szigorú fogalmának jegyében ne mutatkoznának valóban bizonyos fokig annak? – Ekképp tisztázva, ezt a kérdést is feltehetjük már: kívánatos-e bizonyos nyelvi alakulatok fordítása? Hiszen erre

az alábbi tétel érvényes: Ha a fordítás – forma, a fordíthatóság némely művek lényegi tulajdonsága.

Az, hogy a fordíthatóság némely mű lényegi eleme, nem jelenti, hogy fordíthatósága önmaga számára lényegi, hanem csak annyit, hogy az eredeti művekben meglevő bizonyos jelentés a művek fordíthatóságában nyilvánul meg. Nem szorul magyarázatra, hogy az eredeti mű számára a legjobb fordítás sem jelenthet soha semmit. A fordítás ennek ellenére szoros összefüggésben áll az eredetivel: a mű fordíthatósága révén. Sőt, ez az összefüggés annál bensőségesebb, mert az eredetinek semmit se jelent. Természetes összefüggésnek nevezhető, pontosabban az élet egyik összefüggésének. Ahogy az élet megnyilvánulásai a legbensőségesebben összefüggnek az élővel, de semmit sem jelentenek a számára, ekképp jön létre az eredetiből a fordítás. Méghozzá nem is annyira az életéből, inkább a „túléléséből". Hiszen a fordítás későbbi, mint az eredeti mű, és jelentős művek esetében – mivel ezeknek sosem a születésük korszakában adódik választott fordítójuk – a mű tovább élésének stádiumát jelenti. A műalkotás életének és tovább élésének gondolatát teljes tárgyszerűséggel, metaforikus mellékzöngék nélkül kell értenünk. Még a legelfogultabb gondolkodás korszakaiban is föltételezték, hogy az élet nem kizárólag a szerves testiség sajátja. De nem arról van szó, hogy a lélek gyönge jogara alatt kellene az élet uralmának határait kiterjeszteni, ahogy Fechner próbálta; főképp nem lehet az életet az állati létezés még kevésbé mérvadó mozzanataiból meghatározni, mint amilyen például az érzetvilág, amelyet az élet csak alkalmakként jellemez. Hanem: ha elismerjük, hogy élete van mindannak, aminek története van, s ami nemcsak színhelye e történelemnek, akkor helyezzük jogaiba e fogalmat. Mert az élet körét, végső soron, a történelemből s nem a természetből kiindulva kell meghatároznunk; olyan ingatag termé-

szetből pedig, mint érzetvilág vagy lélek, semmiképp sem. Ebből adódik azután a filozófus föladata, hogy minden természetes életet az átfogóbb történetiségből értsen meg. S a művek tovább élése nem hasonlíthatatlanul könnyebben ismerhető legalább, mint a teremtményeké? A nagy műalkotások története tud róla, hogyan származnak forrásaikból, hogyan formálódnak a művész korában, hogyan élnek tovább, elvben: örökké, a későbbi nemzedékek közegén. Ez utóbbit, ahol napvilágra kerül, dicsőségnek nevezik. A közvetítésnél többet jelentő fordítások akkor jönnek létre, ha egy mű az utóélete során eléri dicső hírnevének korát. A fordítások tehát korántsem *szolgálják* a műveket, mint ahogy azt a rossz fordítók föladatukul igényelnék; épp ellenkezőleg, saját létezésüket köszönhetik a műveknek. Bennük éri meg az eredeti mű élete mindig megújuló, legújabb és legátfogóbb kibontakozását.

Ezt a kibontakozást, egy sajátos és magasrendű élet kiteljesülését, sajátos és magasrendű célszerűség határozza meg. Élet és célszerűség – látszólag kézzelfogható, ám a megismerés elől mégis szinte elrejtőző összefüggésük csak ott tárul föl, ahol azt a célt, amelyre az élet minden egyes célszerűsége irányul, nem az élet szférájában, hanem magasabban keresik. Minden célszerű életjelenségre s egyáltalán, ezek célszerűségére egyképp áll: végső soron nem az élet számára célszerűek, hanem az élet lényegének kifejezése, jelentésének bemutatása számára. Így célszerű, végül, a fordítás a nyelvek legbensőbb viszonyainak kifejezése számára. Önmagában képtelen lenne felmutatni, képtelen lenne létrehozni ezt a rejtett viszonyt; képes azonban az ábrázolására, akár csírájában, akár intenzíven valósítja meg. Méghozzá: a jelentéshordozónak ez az ábrázolása, létrehozásának kísérlete, csírája által, egészen sajátos ábrázolás-modus; a nyelvi életen kívüli tartományban alig található rá példa. Mert az élet, analógiákban és jelekben, az

utalás más típusait ismeri, mint az intenzív, vagyis megelőző, utaló megvalósítás. – A nyelvek elgondolt, legbensőbb viszonya pedig sajátos konvergencia-viszony. Abban áll, hogy a nyelvek nem idegenek egymástól, hanem a priori és minden történeti vonatkozástól eltekintve rokonok egymással abban, amit mondani akarnak.

Ám ezzel a magyarázat-kísérlettel mintha – hiábavaló kerülő utakon – újra a fordítás hagyományos elméletéhez kanyarodna vissza a szemlélet. Ha a fordításokban a nyelvek rokonságának kell igazolódnia, hogyan történhetne ez másképp, mint hogy a fordítások az eredeti formáját és értelmét minél pontosabban közvetítik? Ennek a pontosságnak a fogalmát, persze, a régi elmélet nem tudta megközelíteni, így, végső soron, nem vethetett számot azzal sem, ami a fordítások lényege. Valójában azonban a nyelvek rokonsága egy-egy fordításban sokkal mélyebben és határozottabban megnyilvánul, mint két irodalmi alkotás felszíni és meghatározhatatlan hasonlóságában. Hogy az eredeti és a fordítás helyes viszonyát megragadhassuk, alkalmaznunk kell azokat a megfontolásokat, melyekben az ismeretkritika – analóg módon – a tükrözési elmélet lehetetlenségét bizonyítja. Itt megmutatkozik, hogy az ismeretnek nem lehetne objektivitása, sőt, még objektivitásigénye sem, ha a valóság tükörkép-részleteiből állna; a mi esetünkben az látható, hogy a fordítás lehetetlenné válna, ha az eredetivel való végső lényegi egyezésre törekedne. Mert továbbélése során – és ha nem elevenség alakulásáról és megújulásáról volna szó, nem használhatnánk ezt a kifejezést sem az eredeti mű megváltozik. A már „egyszer s mindenkorra" leírt szavaknak is van utóérése. Ami a szerző korában költői nyelvének tendenciája volt esetleg, később érdektelenné válhat, a megformált anyagból immanens tendenciák indulhatnak el. Ami egykor fiatalosnak érződött, később elkoptatottá lesz,

ami hajdan megszokott volt, később archaikus csengésű. Amennyiben az efféle változások s az értelem ugyanilyen állandó változásainak lényegét a későbbi nemzedékek szubjektivitásában keressük, s nem a nyelv és a nyelv művelőinek legsajátabb életében, máris – ráadásul a legdurvább pszichologizálás jegyében – összevétjük egy dolog alapját és lényegét, sőt, ha erősebben fogalmazunk itt, a gondolkodás tehetetlensége folytán tagadjuk az egyik legerőteljesebb és legtermékenyebb történelmi folyamatot. És ha a szerző utolsó tollvonását a mű kegyelemdöfésévé tennénk is, hiába, meg nem mentené ez a fordítás halott elméletét. Mert amiképpen a nagy művek hangja és jelentése teljesen átalakul az évszázadokkal, úgy alakul a fordító anyanyelve is. Sőt, az irodalmi mű szava saját anyanyelvében tovább él, ám a legnagyobb fordításra is az a sors vár, hogy nyelve növekedési folyamatába beépüljön, s az új szakaszban elmerüljön. Távol áll attól, hogy két kihalt nyelv között süket kiegyenlítés legyen, olyannyira, hogy valamennyi forma közül épp ezért hárul rá az a sajátos feladat, hogy az idegen szó utóérésére, saját szavának pedig eleven lüktetésére figyelmezzen.

Ha a fordításban a nyelvek rokonsága nyilvánul meg, nem az eredeti mű és a másolat laza hasonlósága alapján. Általánosságban is így igaz, s nem kíván magyarázatot: hogy a hasonlóság nem szükségképp a rokonság velejárója. A kettőt együtt nem lehet kielégítően meghatározni az azonos eredet segítségével – a rokonság fogalma annyiban is összevág szűkebb értelemben vett használatával, miközben ama szűkebb használat szempontjából persze az eredet fogalma nélkülözhetetlen marad. – Miben kereshető két nyelv rokonsága, eltekintve a történetitől? A művek hasonlóságában ugyanúgy nem, ahogy nem a szavak hasonlóságában. A nyelvek minden történelmen túli rokonsága inkább abban áll, hogy mint egész,

mindőjük ugyanazt célozza, de külön-külön egyikük sem érheti el, csak egymást kiegészítő törekvéseik összessége: a tiszta nyelv. Míg ugyanis az idegen nyelvek minden eleme – szavak, mondatok, minden összefüggés – kizárja egymást, maguk a nyelvek, törekvésükben, egymás kiegészítői. Hogy ezt a törvényt, a nyelvfilozófia egyik alapvető törvényét pontosan megragadhassuk, meg kell különböztetnünk az elgondolt dolog és az elgondolás módjának intencióját. A „Brot" és a „pain" szóban ugyanazt gondoljuk, ám az elgondolás módja máris különbözik. Az elgondolás módja teszi ugyanis, hogy németek és franciák számára mást-mást jelentenek ezek a szavak; hogy kicserélhetetlenek; hogy végső soron egymás kizárására törekszenek. Az elgondolt dolog eredményezi viszont, hogy – abszolút értelemben – mind ugyanazt jelentik, azonosat jelentenek. Az elgondolás módja tehát e két szóban egymás ellen fordul, a kettő kiegészíti egymást abban a két nyelvben, amelyből a szavak származnak. Méghozzá: az elgondolás módjai egészítik ki egymást az elgondolt dologgá. Az egyes, kiegészítetlen nyelveknél ugyanis az elgondolt dolog sosem lelhető fel viszonylagos önállóságban, mint az egyes szavak vagy mondatok esetében; ellenkezőleg, ott állandó változásban van, míg azután az elgondolás valamennyi módjából kiléphet majd, tiszta nyelvként. Addig a nyelvekben rejtőzik. Ha azonban ezek ekképp történetük messiási vége felé növekszenek, a fordítás az, amely a művek örök tovább élésén és a nyelvek végtelen újjáéledésén kigyúlva, elvégzi mindig a nyelvek szent sarjadásának próbáját: mennyire jár közel rejtett tartalmuk a kinyilatkoztatáshoz, s mennyire lehet jelenvaló e távolság tudatában.

Mindenesetre beismerése ez annak, hogy minden fordítás csak valamiféle ideiglenes módja a nyelvek idegenségével való szembenézésnek. Az emberek ennek az idegenségnek csak idő-

beli és ideiglenes föloldását ismerhetik, azonnali és végérvényes föloldásra közvetlenül nem törekedhetnek. Közvetlen módon a vallások növekedése érleli magasabb rendűvé a nyelvekben elrejtett magvat. A fordítás tehát, bármennyire nem támaszthat is igényt alkotásainak tartós életére – s ekképp eltérő sajátságot mutat a művészettől –, nem tagadja, hogy mindenfajta nyelvformálás végső, végérvényes és döntő stádiuma felé igyekszik. A fordításban az eredeti a nyelv mintegy magaslatibb, tisztább légkörébe emelkedik, ahol természetesen nem élhet tartósan, sőt, nem is ér föl odáig alakja minden elemével, ám legalább utal erre a szintre, csodásan nyomatékos módon jelzi így a nyelvek előre meghatározott, egyelőre mégis megtagadtatott kibékülésének és beteljesülésének birodalmát. Nem éri el ezt a szintet mindenestől, mégis, ebben a közegben lelhető meg az az elem, ami a fordításban több mint puszta közlés. Pontosabban e lényegi magot úgy lehetne meghatározni, hogy ez az, ami a fordításból nem lefordítható. Mert a közlés-részéből tetszés szerinti mennyiség kiemelhető s fordítható, ám akkor még mindig érintetlenül marad meg az a valami, amire az igazi fordító törekvése irányult. Éppúgy lefordíthatatlan, mint az eredeti mű költészete, mert a tartalomnak a nyelvhez való viszonya teljesen más az eredetiben és a fordításban. Míg ugyanis az eredetiben a tartalom és a nyelv bizonyos egységet alkot, mint gyümölcs és héj, a fordítás nyelve úgy veszi körül tartalmát, mint egy szélesen redőzött királyi palást. Mert ez a nyelv önmagánál magasabb szintű nyelvet jelent, s így tartalmához nem illően, hatalmasan, idegenül áll. Ez a törés megakadályoz, egyszersmind fölöslegessé is tesz minden tolmácsolást. Mert a nyelvtörténet bármely adott időpontjáról fordítsunk le egy művet, a fordítás, tartalma bizonyos vonatkozását illetően, az összes többi nyelvbeli fordítást képviseli. A fordítás tehát az eredeti

művet legalább annyiban – ironikusan – véglegesebb nyelvi birodalomba plántálja át, hogy a mű ebből a közegből már semmiféle áttétellel nem emelhető ki, hanem csak mindig újabb, mindig más részeivel emelkedhet oda azután. Nem véletlen, hogy itt az „ironikusan" szó a romantikusok gondolatmenteire emlékeztet. A romantikusok° elsőként pillanthattak be a művek életébe, melynek legmagasabb rendű tanúsítványa a fordítás. Persze, ezt mint ilyet alig ismerték föl, figyelmüket inkább a kritika felé fordították, mely szintén a művek tovább élésének – igaz: szerényebb – mozzanata. De ha elméletük nemigen irányulhatott is a fordításra, hatalmas fordítói művük e forma lényegének és méltóságának bizonyos érzésével járt együtt. Ez az érzés – minden erre utal – nem szükségképpen az íróban a legerősebb; sőt, talán épp az íróban van a legkevésbé tere. Még a történelem sem utal a konvencionális előítélet igazára, miszerint a jelentős fordítók mind írók és költők, a jelentéktelen írók-költők pedig rossz fordítók lettek volna. A legnagyobbak egész sora – Luther, Voss, Schlegel° – összehasonlíthatatlanul jelentősebb fordító, mint író; más legnagyobbak, mint Hölderlin és George°, életművük egészét tekintve nem foghatók teljesen az íróság fogalmába. Kiváltképp fordítóként nem. Mert ahogy a fordítás önálló forma, a fordító feladata is sajátosan önállónak tekinthető s pontosan megkülönböztethető az íróétól.

Ez a feladat: megtalálni a fordítás nyelvére irányuló olyan intenciót, amelyből az eredeti mű ver visszhangot azután az új nyelvi közegben. Ez a fordításnak az önálló írói munkától alapjában különböző vonása; mert az önálló írói mű intenciója sosem a nyelvre mint olyanra, a nyelv totalitására irányul, hanem kizárólag közvetlenül bizonyos nyelvi tartalom-összefüggésekre. A fordítás azonban – az írástól eltérően – nincs mintegy a nyelv hegyi erdőségének belsejében, hanem

azon kívül jár, azzal szemközt helyezkedik el, s anélkül, hogy belépne oda, hívja az eredeti művet, hívja a művet arra az egyetlen helyre, ahol saját – fordítói – nyelvében a mű az eredeti nyelv visszhangját verheti. A fordítás intenciója nem egyszerűen másvalamire irányul, mint az írásé, jelesül egy nyelvre mint egészre egy másik nyelvben létező műből kiindulva, hanem önmagában véve is más intenció: az íróé naiv, első, szemléletes, a fordítóé már levezetett, végső, eszme-jellegű. Mert a fordító munkáját a sok nyelv egyetlen igazi nyelvvé történő integrálásának nagy motívuma tölti be. Ez a munka pedig az, amelyben az egyes mondatok, művek, ítéletek ugyan sosem értenek egyet – hiszen fordításra utalódnak –, maguk a nyelvek azonban itt, elgondolásuk módjában kiegészülve s kibékülve, megegyeznek. Ha viszont van az igazságnak olyan nyelve, amelyben a végső titkok, amelyekért minden gondolkodás fáradozik, feszültség nélkül s magukban hallgatva őrzetnek, az igazságnak ez a nyelve – az igazi nyelv. És éppen ez a nyelv, amelynek sejtésében és leírásában ott az egyetlen tökéletesség, amit a filozófus remélhet, ez rejtőzik intenzíven a fordításokban. Nincs múzsája a filozófiának, és a fordításnak sincs múzsája. De ettől még egyik se nyárspolgári, ahogy szentimentális művészlelkek állítják. Van ugyanis egy filozófiai ingénium, melynek legsajátabbja a vágy ama nyelv után, mely a fordításban jelt ad magáról. „A nyelvekből – már azzal tökéletlenek, hogy több van belőlük – hiányzik a legfőbb: a gondolkodás kellékek nélküli írás, nem is suttogás, hanem néma, még nem halandó beszéd, s ezért, e földön, az idiómák sokfélesége senkinek sem engedi kimondani a szavakat, melyek, ha egy csapásra megtalálnánk őket, valóban az igazság maga lennének." Ha mármost az, amire Mallarmé e szavai utalnak, a filozófus számára szigorú pontossággal mérhető, a fordítás, tartalmazván egy ily nyelv csíráit, a köl-

tészet és az elmélet közt helyezkedik el. Műve megformáltságával elmarad ugyan mindkettő mögött, mégis, formája mély nyomot hagy a történelemben.

Ha a fordító feladatát ilyen megvilágításban szemléljük, fenyegetést is látunk: hogy a megoldás útjai annál áthatolhatatlanabbul elsötétülnek. Mi több, ez a feladat, hogy a fordításban a tiszta nyelv magjait érleljük, örökre megoldhatatlannak látszik, egyetlen megoldásban sem meghatározhatónak. Hiszen az ilyen megoldás alól kicsúszik a talaj, ha többé nem mérvadó az értelem visszaadása! És – negatívjára fordítva – ugyanerre utal minden elébbi. Hűség és szabadság – az értelem szerinti visszaadás szabadsága, és szolgálatában mindig hűség a szóhoz –, íme, a fordításokról folytatott viták örökhagyományú fogalmai. Ám e fogalmak aligha szolgálhatják azt az elméletet, amely a fordításban mást keres, nem értelemtolmácsolást. Hagyományos alkalmazásuk persze mindig feloldhatatlan kettősségben látja ezeket a fogalmakat. Mert mennyiben szolgálhatja az értelem visszaadását épp a hűség? A szavak hű lefordítása szinte sosem adhatja vissza az eredeti mű értelmét. Mert ez utóbbi, az eredeti művet szolgáló költői jelentése szempontjából, nem merül ki az elgondolt dologban, ellenkezőleg, költői jelentést épp attól nyer, ahogyan az elgondolt dolog az adott szóban az elgondolás módjához kötődik. Ezt szokás úgy fogalmazni, hogy a szavaknak érzelmi színezete van. Még mondattani szószerintiséggel is fölrúgjuk az értelem visszaadásának minden lehetőségét, sőt, olyankor egyenesen az értelmetlenség fenyeget. A tizenkilencedik század jól láthatta ezt Hölderlin Szophoklész-fordításain, az ily szószerintiség monstruózus példáin. Magától értetődik, végül, mennyire megnehezíti a forma visszaadásának hűsége az értelem-visszaadását. Ennek megfelelően a szószerintiség követelménye az értelem megőrzésének érdekéből: levezethetetlen.

Az értelem megőrzését akkor már sokkal inkább szolgálja – persze, a költészetet és a nyelvet sokkal kevésbé – a rossz fordítók féktelen szabadossága. A követelmény joga tehát kézenfekvő, alapja rejtett, s így szükségszerűen más, lényegibb összefüggésből kell megérteni. Ahogy tudniillik egy edény cserepeinek ahhoz, hogy összeilleszthetőek legyenek, a legparányibb peremvonal-részletükkel is illeszkedniük kell egymás vonalához, ám azonosnak lenniök korántsem szükséges, így kell a fordításnak, az eredeti mű értelméhez való mindenképpeni hasonulás helyett, szeretettel s az eredeti elgondolás-módot saját nyelvi közegében a legapróbb részletig kidolgozva, olyképp alakulnia, hogy a kettő együtt, mint egyetlen edény töredéke, töredéke egyetlen nagyobb nyelvnek, jelenjék meg. Éppen ezért kell a közlő szándéktól, az értelemtől igen nagy mértékben eltekintenie; és az eredeti itt csak annyiban lényeges a számára, amennyiben fordítót s művét már fölmentette a közlendő dolog ügye s rendezése alól. A fordítás területén is érvényes: en arkhé én ho logosz, kezdetben volt a Szó.° Járhat viszont, sőt, járnia is kell a fordítás nyelvének szabadon az értelem ellenében, mégpedig azért, hogy ne ennek intencióját, tolmácsolásként csupán, de – mint harmóniát, mint ama nyelv kiegészítését, amelyen ez az intenció megszólalt – a saját intenció-módját szólaltassa meg. Ezért, elsősorban születése korában, sosem a fordítás legnagyobb dicsérete, ha úgy szól, mintha nyelvének eredeti alkotása lenne. Ellenkezőleg, a szószerintiség által szavatolt hűség jelentése inkább az, hogy a műből a nyelv-kiegészítés nagy vágya szól. Az igazi fordítás áttetsző, nem födi el az eredetit, nem állja el tőle a fényt, hanem biztosítja, hogy a tiszta nyelv mintegy saját médiumán keresztül még teljesebben hulljon az eredeti műre. Ezt elsősorban a szintaxist-áttevő szószerintiség biztosítja, s épp e szószerintiség mutat rá, hogy a fordító ős-eleme nem a mondat,

hanem a szó. Mert a mondat: fal az eredeti mű nyelve előtt, a szószerintiség: árkád.

A fordítás hűségét és szabadságát kezdettől egymás ellen törekvő tendenciáknak tekintették; most, egyikük e mélyebb értelmezése nyomán, szintén nem következik be kiengesztelődésük, ellenkezőleg, mintha az egyik így a másik minden jogát elvitatná. Mert mire vonatkozik a szabadság, ha nem az értelem-visszaadásra, melynek el kell veszítenie ilyképp törvénytevő erejét? Csak ha valamely nyelvi alakzat értelmét teljesen azonosnak tekinthetjük a közlendőjével, marad ott, hozzá egészen közel s tőle mégis végtelen távol, alatta, rejtve, vagy tőle világosabban, általa megtörve, vagy hatalmasabban, túl minden közlésen, valami végső, valami döntő. Minden nyelvben és alakzataiban ott marad a közölhetőn kívül valami közölhetetlen, valami – az épp adott összefüggés szerint – szimbolizáló vagy szimbolizált. Szimbolizáló csak a nyelvek véges alakzataiban; szimbolizált azonban a nyelvek alakulásában önmagában. És ami a nyelvek alakulásában megmutatkozni, sőt, megteremtődni próbál, az a tiszta nyelv magva éppen. Míg azonban ez a mag, ha az életben rejtve és töredékesen is, de mégis jelenvalóan maga a szimbolizált dolog, az alakzatokban csak szimbolizálóként lakik. Ama végső lényegiség, amely maga a tiszta nyelv, a nyelvekben csak a nyelvihez s változásaihoz kötődik, az alakzatokban a súlyos és idegen értelem terhét hordozza. Hogy ettől eloldozza, hogy a szimbolizálóból szimbolizáltat alakítson, hogy a tiszta nyelvet, megformázva, a nyelvnek mint mozgásnak visszanyerje: ez a fordítás hatalmas – és egyetlen – képessége. Ebben a tiszta nyelvben, amely már nem gondol el s nem fejez ki semmit, hanem mint kifejezés nélküli és teremtő Szó azonos azzal, amit mindegyik nyelv elgondol, ebben a nyelvben végre minden közlés, minden értelem és minden intenció olyan szintre emelkedik, ahol el-

enyészik. És éppen innét igazolódik a fordítás szabadsága, mely újabb s magasabb rendű jogra irányul. Állagát nem a közlés értelme adja; sőt, a hűség feladata épp ez, hogy e vonatkozásban emancipálja. Nem, a szabadság a tiszta nyelv kedvéért érvényesül a maga nyelvén. A fordító feladata, hogy azt a tiszta nyelvet, amely az idegen nyelvbe száműzetett, a maga nyelvének közegében megváltsa, hogy a műben foglyul ejtettet az átköltés során megszabadítsa. E feladat elvégzése érdekében zúzza szét saját nyelve korhatag korlátait: Luther, Voss, Hölderlin, George a német nyelv határait tágította. – Ami mármost fordítás és eredeti mű viszonyát illetően az értelem számára jelentékeny marad, az alábbi hasonlatba foglalható. Ahogy a tangensek a kört csak futólag és csak egyetlen ponton érintik, s ez az érintés – és nem a pont – szabja meg törvényüket, mely szerint egyenes pályájuk tovább fut a végtelenbe, akképp érinti a fordítás futólag és az értelemnek csak végtelenül kis pontján az eredetit, hogy a hűség törvénye szerint a nyelvi mozgás szabadságában kövesse legsajátabb pályáját. E szabadság valódi jelentését, anélkül, hogy megnevezné vagy indokolná, Rudolf Pannwitz jellemezte *Az európai kultúra válságá*-ban, és fejtegetése Goethe *Díván*-jának jegyzetei° mellett, könnyen meglehet, a legértékesebb németországi adalékot jelentik a fordítás elméletéhez. Idézzük: „Fordításaink, a legjobbak is, hamis alapelvből indulnak ki, mert azt, ami indiai, görög, angol, németesíteni akarják ahelyett, hogy a németet tennék indiaivá, göröggé, angollá. Sokkal nagyobb tiszteletben tartják saját nyelvszokásaikat, mint az idegen mű szellemét... A fordító alap-tévedése az, hogy saját nyelve véletlenszerű állapotát őrzi ahelyett, hogy az idegen nyelv erőteljes hatását érvényesülni engedné. A fordítónak, főként ha nagyon távoli nyelvből fordít, vissza kell nyúlnia a nyelv legvégső elemeihez, oda, ahol szó, kép és hang egy. Saját nyel-

vét tágítania és mélyítenie kell az idegen nyelv által. Nincs róla fogalmunk, milyen mértékben lehetséges ez, milyen fokig változhatnak a nyelvek, nyelv nyelvtől szinte csak mint nyelvjárás nyelvjárástól különbözik, csakhogy nem akkor, ha túlságosan könnyen vesszük őket, ellenkezőleg, ha eléggé komolyan."

Hogy valamely fordítás mennyiben felelhet meg e forma lényegének, ezt objektíven az eredeti mű lefordíthatósága dönti el. Minél kevesebb értéket s méltóságot hordoz az eredeti mű nyelve, minél inkább közlésjellegű, annál kevésbé fordítható, s az értelmi jelleg túltengése nemhogy lendítője lehetne a fordítás formai sikerének, magát a vállalkozást hiúsítja meg végül. Minél magasabb rendű a mű, annál fordíthatóbb marad, még értelmének legfutólagosabb érintésére is. Ez természetesen csak eredeti művekre áll. A fordítások nem azért bizonyulnak lefordíthatatlannak, mert értelmük túlságos súllyal nehezedne rájuk, hanem épp ellenkezőleg: kötődésük túl laza. Ebből s minden más szempontból jól példázzák a helyzetet Hölderlin fordításai, különösen a két Szophoklész-tragédiáé. Bennük a nyelvek harmóniája olyan mély, hogy az értelmet a nyelv csak úgy érintgeti, mint az aeolhárfát a szél. Hölderlin fordításai formájuk ősképei; szövegeik legtökéletesebb tolmácsolásaihoz viszonyítva is olyanok, mint példakép mellett az őskép; ezt mutatja Pindarosz harmadik püthiai ódájának Hölderlin- és Borchardt-féle fordítása is egymással összevetve. Épp ezért jelenítik meg a Hölderlin-fordítások minden fordítás roppant ős-veszélyét minden másnál jobban: hogy az így kitágított és ekképp áthatott nyelv kapui bezárulnak, hallgatásba zárják a fordítót. A Szophoklész-fordítások: Hölderlin utolsó munkái. Bennük az értelem szakadékból szakadékba zuhan, mígnem végül az fenyeget, hogy elvész a nyelv feneketlen mélyein. De van kapaszkodó. Ez azonban nem adatik

meg más írásnak, csak a Szentírásnak, melyben az értelem többé nem vízválasztója az áradó nyelvnek s az áradó kinyilatkoztatásnak. Ahol a szöveg közvetlenül, követítő értelem nélkül, szószerintiségében az igazi nyelvé, az igazságé vagy a tanításé, ott ez maga a fordíthatóság. Fordítható, s persze már nem önmaga, hanem csakis a nyelv kedvéért. Vele szemben oly határtalan bizalom kívántatik meg a fordítástól, hogy mint az Írásban a nyelv és a kinyilatkoztatás, ugyanolyan feszültségmentesen kell benne szószerintiségnek és szabadságnak sorközi nyersfordítás alakjában egyesülnie. Mert bizonyos fokig minden nagy könyv, legfőképpen azonban a szent könyvek magukban hordozzák a sorok közt virtuális fordításukat. A Szentírás sorközi nyersfordítása az ősképe vagy eszménye minden fordításnak.

TANDORI DEZSŐ FORDÍTÁSA

AZ „ANGELUS NOVUS" CÍMŰ FOLYÓIRAT BEJELENTÉSE

A tervezett folyóirat formájáról számot adva – úgy reméljük –, kifejezzük a tartalmába vetett bizalmat is. E forma a folyóirat lényegi szelleméből fakad; s nem is annyira valamiféle programot kívánna fölöslegessé tenni, mint inkább a bőség zavarának csábítását akarja határozottan elkerülni. Programok egyébként is csak egyének vagy szövetségesek céltudatos tevékenységére érvényesek; a folyóirat viszont valamely meghatározott gondolkodásmód életmegnyilvánulása, tehát sokkal kiszámíthatatlanabb, öntudatlanabb, mint bármely akarati megnyilvánulás, de sokkal inkább a jövőre irányul, sokkal több kibontakozási lehetőséget is hordoz magában. A folyóirat, bármely tételben akar magára ismerni, félreérti saját magát. Ha szellemet kérünk rajta számon – s e fogalmat helyesen értve, követelésünk tartalma valójában határtalan –, e szellem kevésbé gondolatokra, állásfoglalásokra, sokkal inkább a folyóirat alapelveire és törvényeire kell hogy vonatkozzék; miként egy embertől sem várhatjuk el, hogy ismerje legrejtettebb törekvéseit, azt azonban igen, hogy önnön hivatásának tudatában legyen.

Minden folyóirat igazi hivatása, hogy tanúságot tegyen korának szelleméről. E szellem aktualitása akár egységénél és világosságánál is fontosabb. Az újságok lényegnélkülisége lenne a folyóirat osztályrésze, ha nem volna benne elég élet még a kérdéses dolgokat is – ha igenli – megmenteni. Való-

ban: a folyóirat elveszti létjogosultságát, ha aktualitása nem történelmi igényű. A romantikus *Athenäum*° azért volt oly példaszerű, mert ezt az összefüggést különös nyomatékkal hangsúlyozta. És szükség esetén ugyanez a folyóirat szolgálhatna példaként arra is, hogy az igazi aktualitás mércéje végképp nem a közönség. Ahogy az *Athenäum* is tette, át kell engednünk az újdonságok és legújabb újdonságok terméketlen felületességeinek kiaknázását az újságoknak, s ha kell, a közönség teljes részvétlensége mellett az igazán aktuálisat követnünk, kérlelhetetlenül a gondolkozásban és tévedhetetlenül a megfogalmazásban.

Az effajta folyóirat persze sohasem takaríthatta meg magának a küszöb őreinek kritikáját. De míg régebben csak a közönséges galádsággal kellett szembehelyezkednie, manapság a terepet többé nem a retrográd vagy unalmas művek, nem a kontár vagy tökkelütött alkotók, hanem a tehetséges hamisítás uralja. S kétszeresen szükséges visszanyerni a kritikai szó hatalmát, hiszen Németországban majd száz éve minden mosdatlan tárca bírálatnak adhatja ki magát. Fel kell újítani a diktumot és a verdiktet.° Csak terrorral lehet az irodalmi expresszionizmuson, vagyis a nagy festészet majmolásán úrrá lenni. S ha a megsemmisítő bírálatban adva van a nagy összefüggések ábrázolása – hiszen másként nem érhetné el a célját –, úgy a pozitív kritika feladata, inkább, mint eddig, inkább, mint ahogy a romantikusoknak sikerült, hogy az egyedi műalkotásra korlátozódjék. Mert a nagy kritika feladata nem az, ahogy általában gondolják, hogy a történelmi ábrázolás segítségével oktasson, s összehasonlítások segítségével műveljen, hanem az, hogy elmélyedve megismerjen. A művek igazságáról kell számot adnia, mert az igazságot a művészet éppúgy megköveteli, mint a bölcselet. Az ilyen bírálat jelentőségével nem fér össze, hogy kötelességszerűen kitöltendő

sablonként néhány hasábot tartsunk fenn számára a füzet végén. Folyóiratunknak nem lesz „kritikai rovat"-a, egyáltalán: kritikai közleményeit semmiféle tipográfiai káinbélyeg nem választja el majd a többiektől.

Folyóiratunkat egyenlő mértékben kívánjuk a költészetnek, a filozófiának és a kritikának szentelni: ez utóbbi nem hallgathat el tehát semmit sem, ami mondanivalója az előbbi kettőről van. Ha nem csal minden jel, a századfordulóval veszélyes s minden tekintetben döntő korszak köszöntött be a német költészetben. Hutten szava° a korról és a kor átélésének örömérről valaha minden folyóirat programnyilatkozatának kötelező hangneme volt. A mai Németországban e szavak – a költészetről éppúgy, mint más egyébről – kimondhatatlanná váltak. Mióta a német nyelvkincs nagy megújítójának, Georgénak a hatása történelmivé kezd válni, mintha minden fiatal szerző első művének költői nyelvét ugyanabból a kincstárból merítené. És amilyen keveset lehet a George-iskolától° elvárni, amelynek rövidesen csak abban látjuk majd a jelentőségét, hogy erőszakosan felmutatta egy nagy mester korlátait, éppolyan kevés bizalmat kelt költőink nyelve iránt a legfrissebb produkciók azonos és átlátható technikája. Még Klopstock idején° sem – akinek egyébként néhány verse mintha ma ihletődött volna –, sőt évszázadok óta soha nem esett ilyen tökéletesen egybe a német költészet és a német nyelv válsága: ismeret, műveltség, ízlés nem is elég ennek megértéséhez, értékelni pedig bizonyos értelemben csak vállalkozni merő szóval lehet. Ennél tovább ez a rövid számvetés nyilván nem is terjedhet; csak annyit szükséges még leszögezni, hogy minden próza és vers, amelyet majd e folyóirat közöl, ennek tudatában jelenik meg, s különösen az első szám költeményei a jelzett módon, a válságra adott válaszokként értelmezendők. Mellettük pedig később majd más alkotókat is köz-

lünk; akik mindenesetre mentesek ünnepelt himnuszszerzőink utánzó erőszakosságától, nem szítják a ma divatos lobogást, s előle az első szám szerzőinek° árnyékában, sőt védelmében keresnek menedéket.

A német irodalom helyzete ismét életre hívta ama formát, amely mindig is jótékonyan hatott válságaiban: a műfordítást. Természetesen a folyóiratban közölt műfordítások nem annyira példaképeket kívánnak közvetíteni – ahogyan régen szokásos volt –, hanem a most keletkezőben levő nyelv valamiféle nélkülözhetetlen és szigorú kiképzését célozzák. A kihalóban levő nyelvkincset föl kell adni, és az újat kifejleszteni: a méltó és rokon szemléletű külföldi irodalom ezt a leckét adja a mieinknek, mert irodalmunknak még hiányzik saját tartalma, amelyre építhetünk. Hogy az igazi műfordítás e formai értékét nyomatékossá tegyük, mindenütt, ahol azt kívánjuk, hogy elsősorban e meggondolás alapján ítéljék meg a művet, az eredetivel együtt közöljük. Az első füzet egyébként erről is részletesebben számot ad majd.

A folyóirat tervezett tárgyi egyetemessége semmi esetre sem tévesztendő össze az anyag egyetemességével. S ha egyfelől állandóan szem előtt tartjuk, hogy bármely tudományos vagy gyakorlati tárgykörnek, akár matematikai vagy politikai gondolatmenetnek is, a filozófiai kezelés kölcsönöz egyetemes jelentést, másfelől azt sem fogjuk elfelejteni, hogy a folyóirathoz legközelebb eső irodalmi és filozófiai tárgyak is csak így érdemlik meg a közlést. A filozófiai egyetemesség az a forma, amelyet kifejlesztve a folyóirat az igazi aktualitás iránti érzékéről majd leginkább tanúságot tehet. Szellemi életmegnyilvánulások egyetemes érvényét tehát mindig azzal a további kérdéssel kell összekapcsolnia: igényt tarthatnak-e e megnyilvánulások arra, hogy egy keletkező vallási rendszer részévé váljanak? Nem mintha e rendszerek már kirajzolódnának. Az

azonban már most is látható, hogy ami ma, egy új korszak első napjaiban megszületni vágyik, nélkülük soha létrejönni nem fog. Ezért, hogy az idő mintha kevésbé azokra figyelne, akik úgy vélik, megtalálták már az arcanumot,° inkább azokra, akik tárgyilagosan, nyugodtan és nem tolakodó módon az ínségről és nyomorúságról beszélnek. – Meglehet, csak azért, mert a folyóirat nem a legnagyobbak fóruma. Még kevésbé szabad persze a legkisebbek fórumává lennie; hanem azoknak kellett megszólalniuk, akiket kereső lelkük és még erősebben: tárgyias gondolkozásuk eljuttatott a felismeréshez, hogy a világ csak a hitvallással újulhat meg. E hitvallásnak persze megint csak nem szabad elzüllenie: a spiritualista okkultizmus, a politikai obskurantizmus, a katolikus expresszionizmus csak könyörtelen bírálat tárgya lehet e hasábokon. Az ezoterikusság kényelmes normájáról lemondunk; ettől persze sem könnyedek nem lesznek fejtegetéseink, sem rögtön érthetőek. Sőt, épp ellenkezőleg: annál keményebben és józanabbul kell majd fogalmaznunk. Nem ígérhetünk aranygyümölcsöket ezüsttálon. Racionalitásra törekszünk, racionalitásra a legvégsőkig – s mert a vallásról itt szabad szellemek szólnak, a folyóirat túl fog lépni a nyugati vallásnak, sőt, az egész nyugati világnak a nyelvén, és megnyílik a többi vallások felé is. Szigorúan a német nyelvre csak a költészetet korlátozzuk tehát.

Az egyetemesség megvalósítását, amire törekszünk, persze mindez nem szavatolja. Hiszen miként a képzőművészet bárminő közvetlen szerepeltetését a folyóirat külső formája eleve kizárja, ha talán kevésbé nyilvánvaló, de éppúgy lényegéből fakad, hogy a tudományos véleményektől is el kell zárkóznia, mivel ezekben az aktuális és a lényeges legtöbbnyire még messzebb távolodik egymástól, mint a művészeti és a filozófiai tárgyú cikkekben. Egy folyóirat tárgyai közül a tudo-

mány tulajdonképpen már a gyakorlati életet érintőkhöz képez átmenetet, s csak egészen szerencsés filozófiai koncentrációnak adatik meg felszíne mögött az igazán aktuálisat felismernie.

S szóljunk még egész röviden az egyetemesség további, kikerülhetetlen korlátjáról. Csupán néhány szót, amelyben a szerkesztő elismeri, tudatában van annak, hogy az ő látókörének a korlátjáról van szó. Nem is igényli, hogy mint valamiféle magaslatról, korának szellemi horizontját belássa. Inkább – e képnél maradva – más szerepet szán magának: azét az emberét, aki este, az elvégzett munka után és reggel, mielőtt dolgozni megy, megáll a küszöbön, áttekinti a jól ismert láthatárt, hogy emlékezetében megőrizze, ami újat kínál a táj. Saját munkájának a szerkesztő a filozófiát tekinti, és kijelenti: e lapokon semmit sem talál az olvasó a puszta idegenség, a meghökkentés kedvéért. A szerkesztő mindennel, ami megjelenik, valamilyen értelemben rokonnak érzi magát. Még nyomatékosabban hangsúlyozza azonban, hogy e rokonság módját és mértékét felmérni nem a közönség hivatott, s hogy e rokonság-érzet semmit nem tartalmaz, ami a folyóirat munkatársait – önnön akaratuk vagy tudatuk ellenére – egymással kényszerűen összefűzné. Ez a folyóirat sem a közönség kegyeinek kedvéért, sem pedig valaminő, a munkatársak között fennálló kölcsönös megértés, támogatás és közösség kedvéért nem fog őszintétlen cinkosságba belemenni. A szerkesztő számára semmi sem olyan fontos, mint hogy a folyóirat bárminő látszat ellenében kinyilatkoztassa, minek látja magát – tehát hogy még a legtisztább akarat és a legtürelmesebb szándék sem képes ma semmiféle egységet s végképp semmiféle közösséget a hasonló felfogásúak között létrehozni; a folyóirat egyes közleményeinek teljes különbözősége tanúsítani fogja, mennyire irreális ma – akárhogy értelmezzük is azt – bárminő közösségről beszélni, végső soron mennyire csak a szer-

kesztőn áll vagy bukik az ilyen, örökké kérdéses kapcsolat megléte.

Ezzel már a folyóirat átmeneti jellegét is érintjük – amivel persze kezdettől fogva tisztában vagyunk. Hiszen ez jogos ár, amit az igazi aktualitásra való törekvésünkért fizetnünk kell. Egy talmud legenda szerint minden pillanatban angyalok egész légiója teremtetik, akik elénekelvén az Úr színe előtt himnuszukat, megszűnnek, és a semmibe tűnnek. A folyóirat számára ezt – az egyetlen igazi – aktualitást kívánjuk, amelyet nevében hordoz.

PÓR PÉTER FORDÍTÁSA

GOETHE: „VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK”

Jula Cohnnak

I

> Ki vakon választ, áldozati füst
> Vág a szemébe.
>
> KLOPSTOCK

Az irodalmi művekről szóló irodalom azt ajánlja mindeddig, hogy efféle vizsgálódásainkkal inkább a filológiai s ne a kritikai érdeklődés irányában terjeszkedjünk. Könnyen félrevezethet tehát szándéka felől a *Vonzások és választások* alábbi, részletekbe is hatoló taglalása. Kommentárnak látszhat; holott a célja kritika. A kritika a műalkotás igazságtartalmát keresi, a kommentár a dologi tartalmat. E kettő viszonya határozza meg az irodalomnak azt az alaptörvényét, mely szerint az igazságtartalom annál láthatatlanabbul és bensőbben kötődik a dologi tartalomhoz, minél jelentősebb a mű. Ha eszerint épp azok a művek bizonyulnak tartós életűnek, amelyeknek igazsága a legmélyebben ágyazódik dologi tartalmukba, az időben a mű reáliái annál élesebben szöknek a szemlélő figyelmébe, minél inkább elhalnak magában a világban. Így azonban, idők múltával, elkülönülni látszik a mű dologi és igazságtartalma, holott kora-idejükben együtt éltek; mert az igazságtartalom akkor is rejtezik, amikor a dologi előtérbe nyomul. Ekképp minden kései kritikus számára egyre inkább a dologi tartalom, e feltűnő és elidegenítő elem magyarázata válik alapfeltétellé. Az ilyen kritikust ahhoz a paleográfushoz hasonlíthatjuk, aki pergamenje megfakult szövegén egy erősebb írás jeleit látja, melyek az eredeti szövegre vonatkoznak. Ahogy a paleográfusnak az újabb szöveg olvasásával, így kell a kritikusnak a kommentálással kezdenie. S ebből egy csapásra

ott van előtte ítéletének fölbecsülhetetlen ismérve: csak most teheti föl kritikai alapkérdését, hogy tudniillik az igazságtartalom látszata köszönhető-e a dologi tartalomnak, vagy a dologi tartalom élete az igazságtartalomnak. Mert ahogy e kettő a műben elkülönül, a mű halhatatlansága felől dönt. Ebben az értelemben a művek története a művek kritikáját készíti elő, s ezért növeli a kritika erejét a történeti távolság. Hogy hasonlattal éljünk: ha a növekvő művet lángoló máglyának tekintjük, a kommentátor mint a vegyész, a kritikus mint az alkimista áll vele szemben. Annak csupán a holt fa és a hamu a vizsgálódása tárgya, ennek csupán a láng a rejtély: az elevenség rejtélye. Így kérdez a kritikus az igazságra, melynek eleven lángja tovább lobog a volt-dolgok súlyos hasábjai s az átélt-dolgok könnyű hamuja fölött.

Az író és az író korának közönsége tud a műben meglevő reáliák létezéséről, de csak ennyiről; jelentésük többnyire rejtve marad előttük. Mivel azonban annak, ami a műben örök, ez az alapja, a korabeli kritika, bármily magasan álljon is, a műben inkább a hatékony s nem a nyugvó igazságot leli meg, az időleges hatást inkább s nem az örök létet. De bármily fontosak is a mű értelmezése szempontjából a reáliák – szinte mondani sem kell, hogy Goethe műve nem tekinthető ugyanúgy, mint Pindaroszé. Sőt, aligha volt még egy kor, melytől idegenebb lett volna, mint Goethe korától, az a gondolat, hogy a létezés leglényegibb tartalmai a dologi világban testesülnek meg, mi több, effajta megtestesülés nélkül meg sem valósulhatnak. Kant kritikai műve és Basedow *Alapvető mű*-je, az egyik a korabeli tapasztalás értelméről, a másik a szemléletéről, rendkívül eltérő, ám egyképp meggyőző módon tanúskodik e tapasztalás dologi tartalmainak szegényességéről. A német – ha nem az európai – felvilágosodásnak ebben a meghatározó vonásában található meg egyrészt a kanti élet-

mű elengedhetetlen előfeltétele, másrészt a goethei alkotó tevékenységé. Mert pontosan abban az időben, amikor Kant műve elkészült, amikor a valóság kopár erdejének útjelző térképe kirajzolódott, akkor kezdődött meg az örök sarjadás magvainak goethei kutatása. Következett a klasszicizmusnak az az irányzata, amely nem annyira az etikum és a historikum, inkább a mitikus és a filológiai elem megragadására törekedett. Gondolkodása nem a születő eszmékre, hanem az élet és a nyelv által őrzött, megformált tartalmakra irányult. Herder és Schiller után Goethe és Wilhelm von Humboldt vette át a vezetést. Ha a Goethe kései költészetében megújított dologi tartalmat a kortársak – ahol nem kapott olyan hangsúlyt, mint a *Díván*-ban – nem vették észre, ennek oka, ellentétben az ókori élet megfelelően jelenségével, az volt, hogy tőlük az ilyen dologi tartalmaknak még a keresése is távol állt.

Hogy a felvilágosodás legragyogóbb szellemei milyen tisztán sejtették a tartalmakat, milyen világosan látták a dolgokat, s mégis, még ők is mennyire képtelenek voltak a dologi tartalom szemléletéig emelkedni, kényszerítő erővel példázza a házasság fogalma. A házasság mint az emberi élet tartalmának egyik legszigorúbb és legdologibb megformálódása szemlélteti a leghamarabb – Goethe művében, a *Vonzások és választások*-ban – az új, a dologi tartalmak szintetikus szemléletére irányuló írói látásmódot. Kant házasság-meghatározása *Az erkölcsök metafizikájá*-ban, melyet ma már legfeljebb csak olykor-olykor emlegetnek a rigorózus sablonosság vagy a kuriózumnak beillő szenilitás példájaként, a legmagasztosabb terméke ama rációnak, amely – megvesztegethetetlen hűséggel önmagához – a tárgyi tényállásba hasonlíthatatlanul mélyebben hatol be, mint az érző szívű okoskodás. Bár maga a

dologi tartalom, amely csak a filozófiai szemléletnek – pontosabban: filozófiai tapasztalatnak – nyílik meg, a ráció és az okoskodás számára egyképp zárva marad, ám ahol az egyik feneketlen mélybe visz, a másik – a ráció – pontosan rábukkan arra az alapra, amelyen az igaz ismeret formálódik. Eszerint a házasság: „Két különböző nemű személy összekapcsolódása nemi sajátosságaik élethossziglani kölcsönös birtoka végett. – A gyermeknemzés és -nevelés célja ugyanis a természet célja lehet, s emiatt ültette volna beléjük a nemek egymás iránti hajlandóságát; ám nem követelhető az embertől, hogy ezt a célt kapcsolatának jogszabályává kelljen tennie; hiszen a gyermeknemzés abbahagyásával máskülönben a házasság egyúttal magától megszűnnék." Persze, a filozófus hatalmasat tévedett, amikor azt hitte, hogy a házasság természetének ebből a meghatározásából a házasság erkölcsi lehetőségét, mi több, szükségszerűségét levezetheti, s ekképp jogi valóságát igazolhatja. A házasság dologi természetéből nyilvánvalóan csak elvetemedettsége vezethető le – és Kantnál, váratlanul, ide fut ki a fontolás. Csak épp a döntő mozzanat az, hogy a dolog tartalma sosem viszonyul a dologhoz levezethetően; a tartalmat a dolog által megjelenített pecsétnek kell tekintenünk. Amiképpen egy pecsét formája levezethetetlen a viasz anyagából, levezethetetlen a lezárás céljából, sőt, levezethetetlen magából a pecsétnyomóból is, mert emitt konkáv, ami ott konvex, és annak számára fölfogható csupán, aki valaha is tapasztalta, mi az: pecsételni, és annak számára evidens, aki ismeri a kezdőbetűk által jelzett nevet, így levezethetetlen a dolog tartalma állagának ismeretéből, rendeltetésének kiderültéből, sőt, még tartalom-mivoltának sejtéséből is, és csak isteni formáltságának filozófiai tapasztalása révén fogható föl, és evidenssé kizárólag az isteni név boldog szemléléseben válhat. Ily mód esik egybe, végül, az állandó dol-

gok dologi tartalmába való teljes betekintés az igazságtartalmukba való betekintéssel. Az igazságtartalom a dologi tartalom igazságtartalmának bizonyul. Megkülönböztetésük – s így a művek kommentálásának és kritikájának különválasztása – ennek ellenére sem felesleges, amennyiben a közvetlenség keresése sehol sem bonyolultabb, mint épp itt, ahol a dolog s rendeltetése stúdiumának (tanulmányozásának), valamint tartalma sejtésének kell megelőznie mindenfajta tapasztalást. A házasság ilyetén dologi meghatározásában Kant tézise teljes, és teljes gyanútlansága tudatában: emelkedett. Vagy, mondatain mulatva, elfelejtjük, mi áll előttük? Az idézett paragrafus így kezdődik ugyanis: „Nemi közlekedés (commercium sexuale) az a kölcsönös használat, melybe az ember egy másik nemi szerveit s vagyonát veszi (usus membrorum et facultatum sexualium alterius), s ez vagy természetes (mert általa magafajtájút tökélhet a világra), vagy természetellenes használat, akár a saját neméhez tartozó személyé, akár az emberfajhoz nem tartozó élőlényé legyen." Így Kant. Ha mármost *Az erkölcsök metafizikájá*-nak e passzusa mellé odaállítjuk Mozart *Varázsfuvolá*-ját, látjuk azonnal a legszélsőségesebb, egyszersmind a legmélyebbre ható nézeteket, melyeket e kor a házassággal kapcsolatban ismert. Mert a *Varázsfuvola* témája, amennyiben opera esetében ez egyáltalán lehetséges, épp a házasélet. E körülményt mintha Cohen sem ismerte volna föl, kinek is Mozart operaszövegeiről írott kései dolgozata° oly méltó szellemben találkozik Kant és Mozart nevezett művével. Az opera tartalma nem annyira a szerelmesek vágyódása, mint inkább a házasfelek állhatatossága. Hogy egymást valóban elnyerjék, nemcsak tűzön-vízen kell átkelniök, hanem egynek kell maradniok azután is örökkön. Bármennyire föloldott is szükségképpen minden dologi kötő-

dést a szabadkőművesség, a tartalom sejtése itt – a hűség érzésében – legtisztább kifejeződéséhez jutott el.

De hát Goethe a *Vonzások és választások*-ban valóban közelebb kerül a házasság dologi tartalmához, mint Kant és Mozart? Kereken tagadnunk kellene ezt, ha – a Goethe-filológia egészét követve – Mittler° idevágó szavát komolyan s a költő szavának vennénk. Semmi nem engedi meg ezt a föltevést, mely túl sokat is megmagyaráz. Hiszen a szédülő tekintet kapaszkodót keres e világban, mely, akárha örvényben, pörög és merül. Ott voltak mármost a javíthatatlan dúl-fúló szavai, melyeket aztán ki-ki örömmel vett úgy, ahogy rájuk lelt. „Aki a házasságot megtámadja – kiáltott –, aki szóval, sőt tettel ássa alá minden erkölcsös társadalom alapját, annak velem gyűlik meg a baja. A házasság minden kultúra kezdete és tetőpontja. Ez szelídíti meg a durvát, és a legműveltebb embernek sincs ennél jobb alkalma arra, hogy szelídségét bebizonyítsa. Megdönthetetlennek kell lennie, mert annyi boldogsággal jár, hogy semmiféle egyéb boldogtalanság nem homályosíthatja el. És mit is beszélnek boldogtalanságról? Az embereket időnként türelmetlenség rohanja meg, s akkor szívesen érzik magukat boldogtalannak. Hagyják csak elmúlni a válságos pillanatot, s akkor majd boldognak vallják magukat, hogy ami oly sokáig fennállt, még mindig fennáll. Az elválásra semmiképpen sem adhat kielégítő okot. Az emberi lét annyira egybeforrott a szenvedéssel és az örömmel, hogy egyáltalában nem lehet kiszámítani, mivel tartozik egymásnak egy házaspár. Végtelen adósság ez, melyet csak az örökkévalóságban lehet betudni. Hogy gyakran kényelmetlen, azt elhiszem, de épp ez a jó benne. Nem házasodtunk-e egybe a lelkiismeretünkkel is, melytől gyakran szintén szeretnénk megszabadulni, mert kényelmetlenebb, mint amilyen egy férfi vagy egy asszony valaha is lehet?" És itt még aki nem látná

az erkölcsi szigor kilógó lólábát, annak is el kellene gondolkodnia, hogy az a Goethe, aki kétes dolgok magyarázatára épp elégszer vállalkozott minden aggályoskodás nélkül, talán mégsem szorul rá, hogy Mittler szavai alapján értelmezzék. Sőt, itt például nagyon is jellemző, hogy az iménti házasságfilozófiát olyan férfi szavalja el, aki maga házasfél nélkül él, s a társaság valamennyi férfi tagja közül mintha ő állna a legalacsonyabban is. Bárhol engedi, fontos alkalmon, szabadjára beszédét, oda nem illőt mond: akár az újszülött keresztelőjén, akár Ottiliának a barátok közt utoljára időztekor. Ezeken a helyeken szavainak ízetlen kopottassága szépen kitűnik már a hatásukból is; híres házasság-apológiáját pedig így zárja Goethe: „Így beszélt igen élénken, s még tovább is beszélt volna." Valóban korlátlanul áradhat az ilyen beszéd, mely – Kanttal szólva – „émelyítő zagyvalék" csupán, „toldva-foldva" megalapozatlan humánum-tételekből és zavaros, zavaró jogérzetekből. Jól láthatjuk tisztátalanságát, a házasfelek életének igaz valósága iránti közönyt. Beszédének célja kizárólag a tételes megfogalmazás. Valójában azonban a házasság jogossága sosem jogilag igazolódik, nem intézmény-voltában tehát, hanem kizárólag abban, hogy kifejeződik benne a szeretet megléte; természeténél fogva a szeretet ezt a kifejezést is inkább keresi a halálban, mint az életben. Az író számára mindazonáltal, e művében elengedhetetlenül szükséges volt a jogi norma megfogalmazása. Goethe nem arra törekedett, persze, mint Mittler, hogy a házasságot alapjaiban indokolja; ő inkább azokat az erőket akarta megmutatni, amelyek széthullásából kiindulnak. Ezek azonban természetesen a jog mitikus erői, és bennük a házasság csak egy – nem maga által kiszabott! – ítélet pusztító végrehajtója. Felbomlása ugyanis csak azért romboló hatású, mert nem a legmagasabb rendű erők idézik elő. S a folyamat elkerülhetetlen rémsége csak ebben a föl-

riasztott balvégzetben van. Ezzel viszont Goethe máris valóban a házasság dologi tartalmát érintette. Mert ha nem állt is szándékában, hogy ezt tisztán kibontsa, a hanyatló kapcsolatba így is elegendő bepillantást biztosít. A jogi elem csak a bukásban emelkedik oly magasra, ahogyan Mittler tartaná. Goethének azonban, bár e kötés morális mibenlétéről tiszta képet bizonyára sosem alkothatott, eszébe nem jutott volna, hogy a házasságot a házasságjoggal indokolja. A házasság moralitásához az ő számára – legalábbis legmélyebb és rejtettebb alapjaiban – nem fért kétség. Amit a gróf és a bárónő életformája révén a házassággal szembeállítana, nem is anynyira amoralitás, mint inkább: semmisség. Ez utóbbit az bizonyítja éppen, hogy ők ketten sem jelen viszonyuk erkölcsi vonatkozásával nincsenek tisztában, sem a levetett viszonyok jogi minőségével. – A *Vonzások és választások* tárgya nem a házasság. Erkölcsi erői e kötésnek itt sehol sem kereshetők. Kezdettől tűnőben vannak, mint dagály idején a part fövenye. Ebben a műben nem erkölcsi, nem is társadalmi probléma a házasság. Nem polgári életforma. Felbomlásában jelenséggé lesz minden, ami emberi, és lényegi csak a mitikus marad.

A látszat ennek persze ellene mond. Eszerint magasabb szellemiség házasságban sehol sem képzelhető, mint éppen ott, ahol még a széthullás sem képes csorbát ütni az érintett felek erkölcsiségén. Ám a pallérozottság világában a nemesség eleme a személynek a megnyilvánuláshoz való viszonyával jár együtt. Ahol is, ha a nemes megnyilvánulás nem látszik illeni a pallérozottsághoz, nyomban a nemesség válik kérdésessé. S ez a törvény, melynek érvényét természetesen nagyobb tévedés nélkül korlátlannak nevezhetjük, túlterjeszkedik a pallérozottság világán. Mert ha, kétségkívül, vannak olyan megnyilvánulás-területek, melyek tartalmai *attól* függetlenül is érvé-

nyesek, *ami* megformálta őket, sőt, ezek épp a legmagasabb rendűek, mégis e kötelező föltétel megingathatatlanul megmarad a szabadság legtágabb értelemben fölfogott birodalma számára. Ide tartozik az illendőség egyéni megformálása, ide a szellem egyéni formája: mindaz, amit műveltségnek nevezünk. Mindenekelőtt az egymással meghitt kapcsolatban állók tanúsítják ezt. Valóban az felelne meg helyzetüknek? Kevesebb habozás szabadságot, kevesebb hallgatás tisztázást, kevesebb kímélet döntést hozhatna. Így a műveltség csak ott őrzi meg értékét, ahol szabadon megnyilatkozhat. A cselekmény egyébként is világosan bizonyítja ezt.

Művelt emberek lévén, hordozói csaknem teljesen híján vannak minden babonának. Ha Eduardnál olykor-olykor ennek jelei mutatkoznak mégis, csak kezdetben, csak a szerencsés előjelekbe vetett hit szeretetre méltó formájában. Csupán Mittler banálisabb jellemében találjuk nyomait – önelégült viselkedésére rácáfolva – a rossz ómentől való tulajdonképpen babonás félelemnek. Ő az egyetlen, akit nem a hivő, hanem a babonás borzadály rettent vissza attól, hogy temető földjére lépjen, mint a többiek, míg a jó barátok nem tartják sem megbotránkoztatónak, sem tilalmasnak, hogy ott sétálgassanak és tevékenykedjenek. Aggályoskodás, sőt, tekintet nélkül sorakoztatják föl a sírköveket a templomfal mellett, s az elegyengetett terepet, melyet ösvény szel át, a lelkészre bízzák, lóheréskertül. Eredetnek érvényesebb megoldása nem is képzelhető, mint amit az ősök sírjából eredeztetünk, melyek nemcsak a mítosz, de a vallás értelmében is az elevenek lába alatti talajt képezik. Hová vezeti szabadságuk a cselekvőket? Korántsem tárja tekintetüket új belátásra, ellenkezőleg, vakká teszi őket az iránt, ami valódiság a rettegettben lakozik. S történik ez azért, mert a szabadság ekképp nem adott sajátjuk. Csak a szigorú kötődés bizonyos rítushoz – mert csak ez le-

het a babona neve, ahol is összefüggéséből kiszakítva, töredékesen tovább él –, egyedül ilyesmi ígérhet kapaszkodót ezeknek az embereknek a természettel szemben, amelynek közegén élnek. Emberfölötti erőkkel töltekezve, ahogy csupán a mitikus természet képzelhető, fenyegetően színre lép. Mert ugyan miféle más erő szólítaná el a temetőkertben lóherét termesztő lelkészt? Ki más árasztana fakó fényt a megszépített színtérre? Mert – a szó valódi értelmében, vagy áttételesebben – ilyen fényben áll az egész táj. Verőfényben sose jelenik meg. És bármennyit beszélnek is birtokról, sosincs szó a vetésről vagy a mezei szorgalom más dolgairól, olyasmiről, ami nem az ékességet, hanem az élhetést szolgálná. Az egyetlen ilyen utalás – a szüretre – a cselekmény színhelyéről a bárónő birtokára vezet. Annál világosabban beszél a föld belsejének mágneses ereje. Róla mondta Goethe – lehet, hogy ugyanebben az időben valamikor – a *Színelmélet*-ben, hogy a figyelmező számára a természet „sehol se halott, s nem néma; sőt, a merev föld testének még bizalmast is adott, egy fémet, melynek legapróbb része is mutathatja nekünk, mi megy végre a teljes tömegben". Ezzel az erővel van közössége Goethe alakjainak, és a lenti világgal eljátszva ugyanúgy maguk-tetszésére vannak, mint a föntivel. És mégis, fáradhatatlan igyekezetük ennek megszépítésére, végső soron, mégse más ez, mint egy tragikus szín kulissza-változása. Így mutatkozik meg ironikusan egy rejtett erő a vidéki nemesi élet mindennapjaiban.

Ennek kifejezését hordozza mind a telluri, mind a vízi elem. A tó, a tükör holt színe alatt, sehol sem tagadja meg baljós természetét. Jellemzőül egy régi kritika „a csónakázótó alatt működő démoni-borzadályos sors"-ról szól. A víz mint az élet kaotikus eleme, itt nem komor habokkal riogat, pusztulásba rántva az embert, hanem ama rejtelmes csönddel,

mely pusztulni hagy. A szeretők, ahol a sors az úr, tönkremennek. Ahol a biztos talaj áldását megvetik, áldozatai lesznek ama kifürkészhetetlennek, mely az állóvízben ősvilágian vár. Szó szerint ők idézik föl maguk e hajdankori hatalmat. Mert végül a vizeknek ez az egyesítő mozgása, mely fokonként tördeli a szilárdat, a partszegélyt, a hegyi tó újjáteremtődéséhez vezet, mely egykor ott volt e vidéken. Maga a természet az, mindenben, ami az emberi kezek alatt emberfölöttien moccan. Való igaz: még a szél is, „mely a csónakot a platánok felé sodorja", „valószínűleg a csillagok parancsára kél", ahogy a *Kirchenzeitung*° recenzense gunyorosan föltételezi.

Az embereknek maguknak kell hírül adniok a természeti erőket. Mert ezek közegétől sehol sem szakadnak el. Velük szemben mindez sajátosan indokolja azt az általánosabb felismerést, hogy az irodalmi alakok sosem vethetők alá erkölcsi megítélésnek. S nem azért nem, mintha ez, emberi ítélet létére, túlhágna minden emberi belátáson. Hanem inkább azért, mert az ilyen megítélés alapjai megfellebbezhetetlenül ellene mondanak az alakra-vonatkoztathatóságnak. Az erkölcsfilozófiának szabatosan ki kell mutatnia, hogy a költött személy mindig túlságosan szegény és túlságosan gazdag is ahhoz, hogy erkölcsi ítélet érvénye befogja. Az ilyen ítélet csak embereken hajtható végre. Tőlük pedig a regényalakok abban különböznek, hogy teljességgel a természet foglyai. Nem őket kell erkölcs-szempontúlag megítélni: a történést kell morálisan megragadni. Botorság, ha valaki – mint Solger, s később Bielschowsky is – valami elmaszatolt erkölcsi ízlésítéletet, amilyennek sosem lenne szabad előbukkannia, ott próbál fölvonultatni, ahol még a leginkább remélhet tetszést. Eduard alakja senkinek se mond érte köszönetet. Mennyivel mélyebben lát kettejüknél Cohen, aki – *Esztétiká*-jának° fejtegetései

szerint – értelmetlenségnek tartja Eduard jelenségének a regény egészétől való elszigetelését. Eduard megbízhatatlansága, mi több, nyersesége: egy elrontott élet múló kétségbeesésének kifejezése. Úgy jelenik meg ő „e kapcsolódás egész diszpozíciójában, pontosan, ahogy saját magát" Charlotte-nak „jellemzi". „»Mert voltaképpen csak tőled függök.« Játékszere, labdája Eduard, ha nem is Charlotte nem létező szeszélyeinek, de a *Vonzások és választások* végcéljának, amelyre is a mű biztos súlypontja, minden megingásból kikerülve, törekszik." Az alakok kezdettől fogva vonzások és választások igézetéből állnak. Bámulatos lényük-moccanásai azonban, Goethe mély, csupa-sejtés szemlélete szerint, nem a lények legbensőségesebb összehangoltságát bizonyítják, hanem kizárólag a mélyebb természeti rétegek harmóniáját. Ezek ugyanis ama csöndes félresiklottságban jelennek meg, amely efféle rendeléseknek kivétel nélkül vélt sajátja. Mert Ottilia idomul ugyan Eduard fuvolajátékához, ám hamisan. Eduard tűri, ha Ottiliánál olvassa azt, amit Charlotte-tól megtagadott, ám ez tisztességtelenség. Érzi, hogy Ottilia csodásan szórakoztatja, ám a nő hallgat. És az is igaz, hogy közösen szenvednek, ám az ok: fejfájás csupán. Nem természetesek ezek az alakok, mert a természet gyermekei – ha mesés, ha valós természeti állapotban – emberek. Alárendeltjei azonban a műveltség magasán azoknak az erőknek, amelyeket a műveltség immár leküzdöttnek állít, még ha közben újra meg újra erőtlennek bizonyul is megfékezésükhöz. Ezek azután az illendőséghez kellő érzelmeket biztosítanak nekik, az erkölcsiség irántiakat már elveszítették. Mert érzőn, de süketen, látó szemmel bár, de némán járják útjukat. Süketek Isten, némák a világ iránt. Számadásuk nem cselekedeteik, hanem a létük által vall kudarcot. Elnémulnak.

Nincs, ami az embert olyannyira a nyelvhez kötné, mint a

neve. Ám aligha akad még egy irodalom, melynek ilyen terjedelmű művében, mint a *Vonzások és választások*, ennyire ne volnának nevek. A névadás e szegényessége ama közkeletű értelmezésen túl, miszerint Goethe vonzódott a tipikus alakokhoz, többre is, másra is utal. Ez a visszafogottság – s inkább! – bensőleg tartozik egy olyan rend lényegéhez, amelynek tagjai névtelen törvény alatt fogyasztják életüket, végzet jegyében, mely napfogyatkozásként tölti el világukat sápadt fénnyel. Mittler az egyetlen kivétel: a többi név mind keresztnév. Nem játszadozás ez az író részéről, nem célzatosság, inkább oly fordulat, amely a név viselőjét felülmúlhatatlan biztonsággal jellemzi. Mittlernek olyan emberként kell föltűnnie, akinek önszeretete semmilyen elvonatkoztatást nem tűr a nevébe foglalt utalásoktól, amelyek viszont lealacsonyítják. Az ő nevén kívül hat név szerepel a történetben: Eduard, Otto, Ottilia, Charlotte, Luciane és Nanny. Ám az első ezek sorában is valótlan-féle. Önkényes név, hangzása miatt választott név; és a jelenséget okvetlenül a sírkő-áthelyezés rokon-másának tekinthetjük. A kettős-névhez előzetes jelentés is társul, hiszen kezdőbetűi E és O, s ezek a gróf ifjúkorából megmaradt poharak egyikét szerelmi boldogságának zálogává teszik.

A kritikusok figyelmét sosem kerülték el a regényben található előjelek s párhuzam-vonások. Bőségüket, mint a mű jellegének legkézenfekvőbb kifejezőjét, már rég kellően méltatták. Ennek ellenére úgy látszik, mintha sosem mérték volna fel a maga teljességében, ahogy az egész művet mélységesen áthatja. (Hogy most a helyes *értelmezéséről* ne is szóljunk!) Ennek kell először is tisztán állnia előttünk, csak akkor válik világossá, hogy mozgató oka nem a szerző bizarr vonzalma, s nem is merő feszültségfokozó szándék. S csupán akkor derül ki pontosabban az is, amit ezek a vonások leges-

leginkább tartalmaznak. A halálszimbolika. „Hogy gonosz házakat megházalni kell, látszik ez mindjárt kezdetben", mondja Goethe, különös szóhasználattal. (Ez, lehetséges, asztrológiai eredetű; a Grimm-szótár mindenesetre nem ismeri a kifejezést.) Más alkalommal arra az „aggodalomra" utal a szerző, mely a *Vonzások és választások* olvasóján, a látott morális széthullás következményeképpen, erőt vesz. Arról is hallunk, hogy Goethe fontosnak tartotta: „hogy a katasztrófa gyorsan és föltartóztathatatlan következzék be". Legrejtettebb vonásai révén az egész művet átszövi ez a szimbolika. Nyelvét azonban csak az az érzésvilág fogadja be könnyen, amelynek számára e szimbolika nem idegen; mert az olvasó tárgyias fölfogása különben csak választékos szépségeket talál. Goethe kevés helyütt e felfogásra is gondolt egy-egy utalással, s az egészben aztán egyedül ezeket is fedezték fel. Mind a kristálypohár epizódjához kötődnek; ahogy a szétzúzatni-rendelt edényt röptében felfogják s megmentik. Ez az építési áldozat, mely a házavatáskor ekképp visszautasíttatik. A ház: Ottilia halottasháza. Goethe azonban itt is megőrzi a rejtett eljárásmódot, mivel az örömteli túláradásból vezeti le azt a mozdulatot, mellyel végrehajtják e ceremóniát. Érthetőbben síri intelem az alapkőletétel szabadkőműves-hangolású kísérőszövege: „Komoly munka ez, és megbízásunk is komoly, mert ezt az ünnepet a mélységben tartjuk meg. Itt, e szűk, mélyre ásott térségben részesítenek minket abban a tiszteletben, hogy mint titokzatos munkánk tanúi, megjelennek." A pohár örömmel üdvözölt megmeneküléséből bontakozik ki az elvakítás nagy motívuma. Épp az elutasított áldozatnak e jelét próbálja Eduard minden eszközzel a maga számára biztosítani. Az ünnepély után magas árért meg is szerzi magának. Igencsak okkal olvasható egy régi bírálatban: „De milyen különös, mily borzongató! Mind a figyelemre se mélta-

tott előjelek betelnek, ám ezt, melyet figyelemre méltatnak, csalókának kell ítélniök." S efféle figyelemre nem méltatott előjeleknek igazán nincs híján a mű. A második rész első három fejezetét a sír körüli tevékenykedés és beszélgetés tölti meg. Ez utóbbiak során sajátosnak minősül a de mortuis nihil nisi bene° frivol, sőt, banális értelmezése: „Gyakran kérdezik, miért van az, hogy a halottakról olyan fenntartás nélkül mondunk jót, az élőkről pedig mindig bizonyos elővigyázatossággal. Ilyenkor azt szokták felelni, azért, mert azoktól nincs mit félnünk, de ezek még valamikor utunkba kerülhetnek." Itt is mintha ironikusan a sors lepleződne le, mikor a beszélő Charlotte megtudja, mily szigorúan állja útját két halott. Halálra utaló, előjelző nap az a három, amelyen a barátok születésnapi ünnepségére kerül sor. Charlotte születésnapján az alapkőletétel, Ottiliáén a bokrétaünnep baljós jelek jegyében zajlik. Nem ígér a lakóháznak semmi sem áldást. Eduard születésnapján azonban barátnője békésen szenteli föl az elkészült sírboltot. S ha az ő viszonyát tekintjük az épülő kápolnához, mely utóbbinak rendeltetéséről természetesen még nem esik szó, egészen sajátosan áll vele szemben Luciane viszonya a Mausolus síremlékéhez.° Az építészt hatalmasan megragadja Ottilia lénye, ám Luciane hiába igyekszik hasonló alkalommal, hogy együttérzését fölkeltse. Mindeközben a fölszínen játék folyik, s a komolyság meghúzódik titokban a mélyen. Ilyen rejtett, ám fölfedezve annál csattanósabb azonosság rejlik a kis doboz motívumában is. Az ajándéknak, melyet Ottilia kap – s benne halotti leplének anyagát –, megfelel az építész tárlója, benne a hajdankori sírok leleteivel. Az egyik „kereskedőktől és divatárusoktól" származik, a másikról azt mondják, hogy tartalma az elrendezés által „kissé cicomás" lett, úgyhogy „élvezettel tekintettek rájuk, mint egy divatárus ládikájára".

Az ekképp alakuló megfeleléseket – a megnevezettekben mindig halál-szimbólumokat – korántsem lehet egyszerűen a goethei ábrázolás tipikusságával magyarázni, ahogy R. M. Meyer próbálná. Ellenkezőleg, a vizsgálódás akkor ér célt, ha fölismeri e tipikus-jelleg sorsszerűségét. Mert „minden azonos örök visszatérése", ahogy ez a legbelül különböző érzésen mereven felülkerekedik, a sors jele, akár úgy következik be, hogy sokakban hasonlít egymáshoz, akár úgy, hogy egyesek életében ismétlődik. Eduard kétszer kínál föl áldozatot a sorsnak: először a kehelyben, azután – ha nem is készséggel immár – saját életében. Ezt az összefüggést ő maga ismeri föl. „A pohár, melyet nevünk kezdőbetűivel jelöltek meg, s amelyet az alapkő lerakásakor levegőbe hajítottak, nem törött szét; felfogták, s most újra birtokomban van. Akkor hát – kiáltottam magamban, amikor ezen a magányos helyen annyi gyötrelmes órát éltem át –, most hát majd magamból alkotok jelképet e pohár helyett, hogy lássam, vajon lehetséges-e a kapcsolatunk vagy sem. Megyek hát, és keresem a halált, nem mint őrjöngő, hanem mint olyan ember, aki élni szeretne." A háborúba veti magát; és a háború rajzában is megtalálták a típus-teremtő vonzalmat mint Goethe művészi elvét. De még itt is föltolul a kérdés: vajon nem azért kezelte-e ezt a háború-témát Goethe azért is olyan általánosságban, mert a Napóleon elleni gyűlölt háború képe lebegett a szeme előtt. Akárhogy is legyen, ebben a goethei típusosságban nem szabad merő művészet-elvet látni, hanem észre kell venni benne a sorsszerű lét motívumát. A létezésnek ezt a sorsszerű jellegét, mely a bűn és bűnhődés egyszeri és egyetlen összefüggésében élő természeteket körbezárja, ezt bontotta ki művén keresztül az író. Ez a létezés-mód azonban nem hasonlítható a növényi léthez; ebben téved Gundolf. Nem képzelhető semmiféle pontosabb alternatívája. Nem, arról szó

sincs, hogy „csíra, virág és gyümölcs viszonyának analógiájára értendő Goethe törvény-fogalma, sors- és jellem-fogalma is a *Vonzások és választások*-ban". Sem Goethéé, sem másé, aki valóban érvényes fogalmakkal dolgozik. Mert a sors (más a helyzet a jellemmel!) nem érinti az ártatlan növények életét. Mi sem áll tőle távolabb. Feltartóztathatatlanul kibontakozik viszont a bűnök adósságaival terhes életben. A sors az élők bűn-összefüggése. Ekképp érintette a dolgot a *Vonzások és választások* kapcsán Zelter, amikor, összevetve véle *A bűntársak*-at,° a vígjátékról így ír: „ám ez épp ezért nem hat kellemesen, mert egyképp beállít mindenkihez, mert a jókat is sújtja, és így a *Vonzások és választások*-kal hasonlítottam össze, ahol a legjobbaknak is van valami titkolnivalója, nekik is vádolniuk kell magukat, hogy nem járnak a helyes úton". Ennél biztosabban nem lehetne jellemezni a sorsszerűt. Így is jelenik meg a *Vonzások és választások*-ban: mint a bűn, melyet az élet örököl tovább és tovább. „Charlotte-nak fia születik. A gyermek hazugság szülötte. Ennek jeléül viseli a kapitány s Ottilia vonásait. Hazugság gyermeke lévén, halálra van ítélve. Mert csak az igazság lényegi. Halálában szükségképp azok a bűnösök, akik már bensőleg hamis létezésének bűnéért sem bűnhődtek önlegyőzéssel. Vagyis Ottilia és Eduard. – Körülbelül így szólhatott a természetfilozófiai-etikai séma, amelyet Goethe a zárófejezet számára fölvázolt magának." Bielschowskynak ebben a föltételezésében egy dolog kétségkívül igaz: hogy a sors rendjének maradéktalanul megfelelően az újszülött, e rendbe lépve, nem vezekelheti le a hajdani viszályt, hanem ennek bűnét örökölve kell elpusztulnia. Nem az erkölcsi bűnről van itt szó – hogyan is lehetne szó arról, egy gyermek esetében –, hanem a természetiről, amelybe az emberek nem elhatározásuk s cselekedetük által esnek, hanem mulasztás és vigadás révén. Ha az emberi elem-

re nem ügyelve a természeti erők prédái lesznek, a természeti élet, mely az emberben az ártatlanságot csak addig őrzi, amíg egy magasabb rendű élethez kötődik, lerántja e magasabb rendűt. A természetfölötti élet ekképp eltűnik az emberből, a természeti élet pedig bűnné válik anélkül, hogy cselekedeteiben vétene az erkölcsiség ellen. Mert ez az élet most a puszta élet kötelékében áll, mely az emberben bűnként jelentkezik. Az ember nem menekülhet a szerencsétlenségtől, melyet e bűn hoz rá. Amiképpen minden belső moccanása új bűnt szül, úgy hoz az emberre új és új végzetet minden tette. Az író ezt eleveníti föl a túl-terhesről szóló régi meseanyagból, ahol is a boldog ember, aki túl bőségesen adakozik, oldhatatlanul magához köti a fátumot. Íme, ez is az elvakultság gesztusa.

Ha az ember erre a fokra süllyed, még a látszólag halott dolgok élete is hatalmat nyer. Gundolf teljes joggal mutatott rá a dologszerű jelentőségére az egész mű cselekményében. Hiszen a mitikus világ kritériuma az, ha valamennyi dolgunkat bevonjuk az életünkbe. E dolgok közt a regényben kezdettől első itt a ház. Amilyen mértékben a ház elkészül, úgy jön közelebb s közelebb a sors. Alapkőletétel, bokrétaünnep, beköltözés: a hanyatlás megannyi fokozata. Magányosan áll a ház, nem látni belőle településekre; és amikor a beköltözésre sor kerül, jóformán berendezetlen. Míg valójában távol jár, teraszán megjelenik a barátnőnek, fehér ruhában, Charlotte. A malom az árnyas erdőmélyen szintén említésre érdemes; ott gyülekeztek először a szabadban a barátok. A malom az alvilág régi szimbóluma. Meglehet, az őrlés bomlasztó s átalakító természetének jegyében az.

Ebben a körben szükségképpen győzniök kell azoknak az erőknek, amelyek a házasság széthullásában jelentkeznek. Hiszen ezek épp a sors erői. A házasság sorsszerűségnek látszik, hatalmasabbnak, mint a választás, amelyet a szeretők követ-

nek. „Kitartani, azt kell itt, ahol inkább a sors rendeléséből, mintsem választásból vagyunk. Megmaradni egy népnél, egy városnál, egy fejedelemnél, egy barátnál, egy asszonynál, rá vonatkoztatni mindent, érte tenni mindent, nélkülözni mindent, tűrni mindent, ez az, aminek értéke van." Így fogalmazza meg Goethe Winckelmannról írt dolgozatában az itt szóban forgó ellentétet. A sors felől nézve minden választás „vak", és vakon vezet a szerencsétlenségbe. Az ilyen választással szemben hatalmasan áll a megsértett törvény, hogy a megzavart házasságért, bűnhődésképpen, áldozatot követeljen. Az áldozat mitikus ősformájának színe alatt tehát a halál-szimbolika teljesedik ki ebben a sorsban. Erre Ottilia az előre-rendeltetett. Vezeklőként „áll Ottilia a pompás" (eleven) „képben; ő a csupa-fájdalom, a csupa-bánat, akinek lelkét kard járja át", mondja az író által oly igen csodált dolgozatában Abeken. Hasonlóképp Solger ugyanily bombasztos és Goethe által szintén becsült tanulmánya. „Ottilia bizony a természet igaz gyermeke, s áldozata egyúttal." A két recenzens figyelmét teljességgel elkerülhette az események igaz tartalma, lévén, hogy nem a mű egészéből, hanem a hősnő lényéből indultak ki. Csak az első mutatja Ottilia halálát félreérthetetlenül áldozati cselekvésnek. Hogy ez a vég – ha nem is az író szándéka szerint, műve döntőbb tanúskodása szerint okvetlenül – mitikus áldozat, kettős bizonyossággal igaz. Először is: nemcsak a regényformától idegen, hogy az elhatározást, melyből Ottilia lényének legmélye oly tisztán szól, mint sehol egyebütt, teljességgel homályba takarja, hanem a mű hangneméből is, ahogy közvetlenül, szinte brutálisan lép elő e hatás. Továbbá: amit e homály elföd, mégis világosan kiderül minden egyébből – hogy tehát az áldozat ennek a regénynek a legmélyebb intenciói szerint lehetséges, sőt, szükségszerű. Tehát nem csupán „a sors áldozataként" bukik a halálba Ottilia – nem

is említve most, hogy valójában „ön-feláldozásról" van szó –, hanem könyörtelenebbül, pontosabban, mint a bűnösök bűnhődésének engesztelő áldozata. A bűnhődés ugyanis annak a mitikus világnak a szellemében, amelyet az író fölidéz, kezdettől az ártatlanok halála. Ezért, hogy Ottilia, csodatévő csontokat hátrahagyva, önként választott halála ellenére is mártír.

A mitikus, bár sehol sem a legmagasabb rendű dologi tartalom, erőteljes utalás e tartalomra, mindenütt. E minőségében tette ezt Goethe is regénye alapjává. A könyv dologi tartalma itt: a mitikus; tartalma mitikus árnyjátékként jelenik meg a Goethe-kor jelmezeiben. Kézenfekvő, hogy ezzel az olyannyira meghökkentő fölfogással szembesítsük azt, amit Goethe a művéről gondolt. Nem mintha a kritika útját eleve kirajzolná az, amit az író saját maga mond; de minél inkább eltávolodik a kritika e kijelentésektől, annál kevésbé kíván mentesülni attól a feladattól, hogy ezeket is ugyanazokból a rejtett vonatkozásokból kiindulva értse meg, ahonnét a művet. Az ilyen megértéshez persze nem ez az egyetlen elv. Az életrajzi elemnek ugyanis, amely nem illik a kommentárba s kritikába, ez a helye. Amikor Goethe e művéről nyilatkozik, befolyásolja az a törekvése is, hogy a korabeli kritika elébe menjen. Ezért helyénvaló, ha e kortárs-ítéletekre is figyelünk, ha mélyebben nem is, utalás erejéig. A kortárs-hangok közt teljesen érdektelenek maradnak azok, amelyek – javarészükben névtelen ítészek – a művet konvencionális tisztelettel üdvözlik, mely akkoriban már minden Goethe-alkotásnak kijárt. Azok a jellegzetes profilú mondatok méltóak ma is érdeklődésre, amelyek egy-egy neves recenzenstől maradtak ránk. Persze, ezek is tipikusak. Épp ezek szerzői közt akadnak olyanok, akik ki merték mondani, amit a csekélyebbek, a

költő iránti tisztelet okán, elhallgattak. Goethe persze érezte közönségének érzületét, és 1827-ben keserűen – és hitelesen – emlékezve figyelmezteti Zeltert, hogy, mint bizonyára szintén nem feledte, e közönség a *Vonzások és választások*-at „úgy fogadta, mint Nessus ingét". Gonolkodni-gyáván, tompán, mint akit letaglóztak, úgy állt az olvasó e mű előtt, melyben csak önmaga, csak életének zűrzavarából kivezető „megoldást" vélt kereshetni ahelyett, hogy képes lett volna önfeledten belemerülni egy másik, rajta kívüli életbe. Reprezentatív értékű ebben a vonatkozásban de Staël asszony ítélete a *De l'Allemagne*-ban; idézzük: „Az emberi szív alapos ismeretét nem lehet megtagadni a szerzőtől, csakhogy csüggesztő ismeret ez; bárhogyan telik is el, nem éppen vonzónak mutatja az ember életét; szomorúnak, ha elmélyedünk benne, elég kellemesnek, ha kitérünk előle, és mindenféle erkölcsi bajoknak kitettnek, melyeket gyógyítani kell, ha lehet, mert elpusztítanak bennünket, ha nem sikerül kigyógyulnunk belőlük." Wieland lakonikus megállapítása mintha valami hasonlót fejezne ki, még nyomatékosabban; egyik leveléből idézhetjük, a címzett neve ismeretlen: „... megvallom Önnek, Barátném, hogy ezt a valóban iszonyatos művet nem minden meleg együttérzés nélkül olvastam." Az egyházi párt verdiktjében egészen nyersen napvilágra buknak az elutasítás tárgyi motívumai, melyek a mérsékelt idegenkedés számára aligha tudatosulhattak. Az egyház tehetségesebb fanatikusainak figyelmét semmiképp sem kerülhették el a műben nyíltan érvényesülő pogány tendenciák. Mert bármennyire áldozatul dobta is az író ama sötét erőknek a szeretők minden boldogságát, a csalhatatlan ösztön hiába kereste a műben a végbevitel isteni transzcendenciáját. Elbuktak itt e földi létben – jó, de hát mi szavatolja, hogy magasabb szinten nem diadalmaskodtak mégis? Sőt, maga Goethe, záró szavaival,

nem épp erre látszik utalni? Ezért aztán F. H. Jacobi „a gonosz vágyak mennybemenetelének" nevezi a regényt. Evangélikus *Kirchenzeitung*-jában Hengstenberg, még egy évvel Goethe halála előtt, alkalmasint a legterjedelmesebb kritikát közölte e tárgyban. Sebzett érzületének semmiféle esprit nem siet segélyére, s így jön létre a sandán rosszindulatú polémia éktelen mintadarabja. Persze, mindez így is elmarad még Werner produkciója mögött. Zacharias Werner, akinek térülő buzgalmi pillanata bizonnyal nem volt híján a dolgok menetében rejlő komor rituális tendenciák iránti finom érzéknek, levelet s mellékleteképpen *Vonzások és választások* című szonettet küldött Goethének; sem levélben, sem versben azóta se múlta fölül teljesítményét jó száz év igyekvő expresszionizmusa. Goethe egy kicsit későn kapcsolt itt, ám amikor látta, kivel áll szemben, gondja volt rá, hogy Werner küldeménye levélváltásuk zárköve legyen. Idézzük a szonett-mellékletet:

VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK

Sírok és sírkövek mellett, amelyek
Szép-leplesen biztos zsákmányra várnak,
Kígyózó út viszi Édenbe lábad,
Hol Jordán és Acheron egybekelnek.

Jeruzsálem, futóhomokra verted
Tornyod; csak a zordul gyengéd naját-had,
Melyet tava hatezer éve áztat,
Eped, áldozattal mosna le szennyet.

Szent, pimasz gyermek jő; bűnök fiával:
Üdv angyala; a tó magába ölhet
Mindent! Végünk! – Tréfa volt az elébb!

Héliosz lángra lobbantja a Földet?
Izzik, hogy szeretőn karolja által!
Remegő szív! Félistened tiéd.

Épp az ilyen nyakra-főre vad s méltatlan dicséret s korholás mutatja: a mű mitikus tartalmát Goethe kortársai, ha át nem láthatták is, érezték. Másképp áll ez ma, hiszen a százéves hagyomány is elvégezte munkáját, s az eredeti megismerés lehetőségét csaknem teljesen betemette. Ha azonban ma Goethe valamely műve olvasójára idegenül hat, netán ellenségesen is, hamarosan mégis úrrá lesz a befogadón az elfogódott némaság, mely a valódi benyomást elfojtja. – Goethe leplezetlen örömmel üdvözölte azt a két kritikust, akik efféle ítéletekkel szemben, ha gyengén is, fölemelték hangjukat. Solger volt az egyik, Abeken a másik. Ami ez utóbbi jószándékú szavait illeti, Goethe nem is nyugodott, míg kritika formáját nem öltötték, s így feltűnő helyen meg nem jelentek. Mert Goethe úgy érezte, hogy Abeken épp azt a humánum-elemet hangsúlyozza, amelyet a mű oly tervszerűen szemléltet. A regény alap-tartalmát illetően a vakság szélső példája Wilhelm von Humboldt szemlélete, aki – eléggé meglepően – így ítélt: „Elsődlegesen a sorsot s a belső szükségszerűséget hiányolom belőle."

Goethe nem figyelte némán a vélemények csatáját, s hogy így tett, kettős oka volt. Az egyik: meg kellett védenie művét. A másik: meg kellett őriznie a mű titkát. E kettő együtthatásának eredményeképpen alakul ki magyarázatának az értelmezéstől merőben eltérő jellege. Apologetikus és misztifi-

káló vonás tűnik szemünkbe, s a kettő kiválóan egyesül a magyarázat fő részében. A lemondásról szóló tanmesének nevezhetnénk ezt. Goethe ennek révén találta meg a szükséges – és adott – támaszt, hogy a tudás mélyebb behatolása-útját elállja. Egyszersmind választ is adott ezáltal bizonyos nyárspolgári támadásokra. Így mondotta Goethe ama beszélgetés során, amely – Riemer őrzésében – ettől fogva a regény hagyományos képét meghatározta. Ott értesülünk róla, hogy: az erkölcsiség harca a hajlammal „a színek mögött zajlik, s látható, hogy okvetlenül végbe kell mennie. A szereplők előkelő emberek módjára viselkednek, akik minden belső meghasonlás és viszály ellenére őrzik a külső decorumot. – Az erkölcsiség harca sosem alkalmas arra, hogy esztétikai ábrázolás tárgya legyen. Mert vagy győz az erkölcsiség, vagy leküzdetik. Az első esetben nem tudni, mit kell ott ábrázolni s miért, a másikban gyalázat végignézni, ami történik; mert a végén valamikor mégiscsak az érzéki elem kerül az erkölcsi fölébe, és a néző épp ezt a pillanatot nem ismeri el, hanem még erőteljesebb mozzanatot kíván, amelyet a harmadik újra meg újra kijátszik, minél erkölcsibb ő maga. – Az ilyen ábrázolásokban mindig az érzékinek kell eluralkodnia; de: büntetve egyszersmind a sors, vagyis az erkölcsi természet által, amely a halál révén szerzi meg a maga szabadságát. – Így, hogy Werthernek agyon kell lőnie magát, miután az érzékiség úrrá lett rajta. Így kell Ottiliának karterálnia° és Eduardnak szintúgy, miután hajlamaiknak szabadságot engedtek. És csak most ünnepli diadalát az erkölcs." Kétértelmű mondatok; ilyenekkel s más drákóiságokkal – melyeket e témáról beszélgetve egyébként mindig kedvelt – hozakodna elő hát Goethe, miután a házasság-sértés ügyében a jogi vonatkozás, a mitikus bűnbeesés, bőséggel levezekeltetett a hősök pusztulása révén. Csakhogy: valójában ez nem bűnhődés volt, mely

a házasság megsértéséből adódott, hanem maga a megváltás a házasság fojtogató szorításából. Csak épp: mondhat aki amit akar, kötelesség és hajlam közt harc se titkon, se nyíltan nem zajlott itt. És az erkölcs e színtéren egyetlen pillanatra sem diadalmaskodott, vereség volt a sorsa mindvégig. Tehát e mű morális tartalma sokkal mélyebben rétegeződik, mint Goethe szavai sejtetik. E szavak kibúvó-keresése nem járható és nem is szükséges út. Mert Goethe fejtegetései nemcsak elégtelenek, szembeállítván érzékit s erkölcsit, de nyilvánvalóan tarthatatlanok is, kizárván a belső etikai harc művészi ábrázolásának lehetőségét. Hát ha ez így van, mi maradna a drámából, a regényből? De bárhogy ragadja is meg bármely szemlélet a *Vonzások és választások* tartalmát morálisan – a mű nem tartalmaz fabula docetet,° az a sápatag lemondásra-intés pedig, amellyel a tudóskodó kritika kezdettől fogva elegyengetni próbálta csúcsait s szakadékait, még fölszínéhez sem érhet. Ráadásul már Mézières joggal mutatott rá arra az epikureus tendenciára, amellyel Goethe ezt a tartást fölruházza. Ezért sokkal mélyebben találó a *Levélváltás egy gyermekkel*° vallomása, és csak vonakodva hajlunk ama föltételezés elfogadására, miszerint az a Bettina írta volna, akitől ez a regény számos szempontból oly távoli maradt. Eszerint Goethe „itt azt szabta feladatául, hogy ebbe a kitalált sorsba, mint egy síri urnába, könnyeket hullasson s gyűjtsön egy s más mulasztottakért". De hát amiről lemondtunk, nem szoktuk „mulasztás"-nak nevezni! Így élete némely viszonyaiban Goethét elsődleg talán nem is annyira a lemondás vezérelte, hanem – elmulasztott valamit. És amikor rádöbbent, hogy amit mulasztott, pótolhatatlan, rádöbbent a mulasztásból adódó soha-vissza érzésére, akkor adatott meg neki alkalmasint a lemondás, és ez csak afféle végső kísérlet, hogy elvesztett

dolgokat az érzelmek még utoljára összefogjanak. Állt ez igen valószínűen Minna Herzliebre is.

Hiábavaló fáradság, ha a *Vonzások és választások*-at az írónak a műről ejtett szavaiból kívánjuk megérteni. Hiszen e szavak rendeltetése épp az, hogy a kritikai megközelítést lehetetlenné tegyék. Ennek legfőbb oka nem az, hogy Goethe el akarja hárítani az ostobaságot, hanem inkább az a törekvés, hogy eleve elhallgattassék minden, ami az író saját magyarázatát cáfolná. A regény technikája egyfelől, a motívumok köre másfelől: e kettőnek a titkát kellett megőrizni. A költői technika területe a határ a művek magasabb fekvésű, láthatóbb, illetve mélyebbre rejtett rétege között. Az, amit az író, tudatosan, technikájaként birtokol, ami már a korabeli kritika számára is mint ilyen fölismerhető, érinti ugyan a dologi tartalombeli reáliákat, határt von azonban igazságtartalmuk felé, mely utóbbit sem az író, sem kortársi kritikája nem tudatosíthat maradéktalanul. A technikában, amelyet – a formától eltérően – nem az igazságtartalom határoz meg, hanem döntő jelleggel kizárólag a dologi tartalmak, e dologiságok szükségképpen észlelhetőek. Mert az író számára a dologi tartalmak ábrázolása az a rejtély, amelynek megoldását a technikában kell keresnie. Így Goethe a mitikus erők hangsúlyozásának technikájával biztosíthatta magát a műben. Hogy ezeknek mármost milyen végső jelentése van, ezt sem ő, sem korának szelleme nem láthatta. Ezt a technikát azonban az író művészi titkaként akarta megőrizni. Erre célozhat, amikor azt mondja: a regényt egy eszme szerint dolgozta ki. Ezt az eszmét technikainak kell értenünk. Másképp aligha volna érthető a függelék, mely az ilyen eljárás értékét megkérdőjelezi. Igen jól érthető azonban, hogy az író szemében egyszer mégis kétségesnek látszhatott aztán az a végtelen szubtilitás, amelyet a könyvbeli roppant vonatkozás-bőség rejt. „Remélem,

megleli benne régi tulajdonaimat. Sokat beleadtam, egyetmást belerejtettem e munkámba. Szolgáljon Önnek is örömére ez a nyílt titok." Így Goethe, Zelternek. Ugyanilyen értelemben hivatkozik egy mondatában arra, hogy a műben több van, „mint amit első olvasásra bárki is fölfogni képes". Mindennél világosabban beszél azonban a vázlatok megsemmisítése. Hiszen aligha tekinthetjük véletlennek, hogy ezekből egy lapnyi se maradt fenn. Ellenkezőleg, az író egészen nyilvánvaló szándékkal mindent megsemmisített, ami a mű teljességgel konstruktív technikájára utalhatott volna. – Ha mármost a dologi tartalmak létezése ilyképp rejtett, lényegük maga rejtezik. Minden mitikus jelentés titkot keres. Ezért mondhatta Goethe épp erről a művéről magabiztosan, hogy a megköltött csakúgy igazához jut, mint a megtörtént. Az ilyen jog itt, valóban, a mondat szarkasztikus értelme szerint, nem a költeményben, hanem a megköltöttben rejlik – a mű mitikus anyagrétegében. Ebben a tudatban maradhatott meg Goethe, megközelíthetetlenül, ha nem is műve fölött, de művében, épp ama szavak szerint, melyek Humboldt° kritikai megjegyzéseit zárják: „Neki azonban ilyesmit mondani nem szabad. Nincs szabadsága saját ügyében, és elnémul, ha a legcsekélyebben is feddik." Így fordul szembe az öreg Goethe minden kritikával: olümposziként. Nem az üres epitheton ornans° vagy szép megjelenésű alakzat értelmében, ahogy újabb koraink használják jelzőként. Az „olümposzi" szót Jean Paulnak tulajdonítják. Azt a sötét, önmagába merült, mitikus természetet jelöli, amely a goethei művészség szótlan merevségében nyugszik. Olümposziként húzta föl műve alap-falait, és szótlankaron zárta le a boltozat íveit.

Ennek homályán bukkan rá a tekintet arra, ami Goethében a legrejtettebb. Olyan vonások és összefüggések világosulnak meg, amelyek a köznapi szemlélet fényében nem is látszanak.

S csak ezek segélyével tűnhet el az előző értelmezés paradox látszata. Így a goethei természetkutatás alap-oka csak itt mutatkozhat meg. E stúdium a természetfogalom hol naiv, hol szándékoltabb kettős-értelméből fakad. A természetfogalom ugyanis Goethénél mind az érzékelhető jelenségeket, mind a szemléletnek adott ősképeket jelöli. Goethe sosem tudott azonban számot adni erről a szintézisről. Kutatásai hiába próbálják filozófiai indoklás helyett a két szféra azonosságának bizonyítékát empirikusan, kísérletekkel megadni. Mivel az „igazi" természetet fogalmilag nem határozta meg, nem is hatolhatott be soha ama szemlélet termékeny közepébe, mely arra ösztönözte, hogy az „igazi" természet mint ősfenomén jelenvaló voltát jelenségeiben keresse. Pedig műalkotásaiban föltételezte ezt. Solger felfigyel az összefüggésre, mely különösen a *Vonzások és választások* s a goethei természetkutatás közt áll fönn, ahogy azt Goethe saját művéről írott jelentése° is hangsúlyozza. Nála olvassuk: „*A Színelmélet* ... bizonyos fokig meglepett. Isten a tudója, mennyire nem vártam tőle, előzetesen, semmi különöset; leginkább azt hittem, merő kísérletek nyomait lelem benne. Íme, itt van pedig most ez a könyv, melynek lapjain a természet elevenné, emberivé, körüljárhatóvá válik. Az az érzésem, bevilágít ez valamelyest a *Vonzások és választások*-ba is." A *Színelmélet* keletkezési ideje° egyezik körülbelül a regényével. Sőt, Goethe mágnesesség-kutatásai magába a műbe is jól kivehetően belejátszanak. Ez a természet-látás, melyről az író rendületlenül azt hitte, műveinek bármikori igaz próbája, teljessé tette a kritika iránti közönyét. Nem volt szüksége a kritikára. Az ősfenoménnek természete volt a mércéje, azon láthatta, melyik műve hol s hogyan áll. Ám a viszony-vizsgálat során, a természetfogalom kettős értelme következtében az őskép-jellegű ősfenoménekből túlságosan is gyakran lett példakép-jellegű ter-

mészet. Ez a nézet nem kapott volna erőre, ha – a gondolt kétértelműség föloldásában – Goethe fölismerte volna, hogy a művészet területén adekvát módon kizárólag az ősfenomének mutatkoznak meg – eszményekként – a szemlélet számára, míg a tudományban eszme képviseli őket, mely megvilágítja az észlelés tárgyát, de sohasem változtathatja meg a szemléletben. Az ősfenomének nem megelőzik a művészetet, hanem benne leledzenek. Joguk szerint sosem szolgálhatnak mércéül. Ha a tiszta és a tapasztalati terület e kontaminációjában mintha a legmagasabb helyet az érzéki természet követelné, e természet mitikus arculata létének összjelenségében diadalmaskodik. Goethe számára ez csak a szimbólumok káosza. Mert szimbólumok nála a természet ősfenoménjei, közösen a többivel, amiképp ezt versei közül az *Isten és világ*° könyv oly világosan mutatja. Az író soha meg sem kísérelte az ősfenomének hierarchiájának fölállítását. Szelleme formáik bőségét úgy fogadja be, ahogy a kusza hang-világot a fül. Ebbe a hasonlatba bevonhatunk egy leírást, melyet Goethe ad a hang-világról: ez a leírás ritka világossággal tanúskodik arról a szellemről, amelynek jegyében ő a természetet szemléli. „Hunyjuk be a szemünk, nyissuk ki a fülünk, hegyezzük a fülünk, és a leghalkabb fuvallatról a legvadabb zúgásig, a legegyszerűbb hangtól a legmagasabb rendű összhangzatig, a leghevesebb, szenvedélyes kiáltástól az értelem legszelídebb szaváig csak és csak a természet beszél, ő tárja ki létét, erejét, életét, viszonyait ő nyilvánítja olyképp, hogy a vak is, kinek a végtelen láthatóság nem adatott meg, a hallható dolgokban érzékeli a végtelen eleven létezést." Ha tehát, szélsőséges értelmezésben, még „az értelem szavai" is természeti hibtokká tétetnek, miért csodálnánk, hogy Goethe számára a gondolat sosem világította át egészen az ősfenomének szféráját. Így azonban megfosztotta magát a határvonás lehetőségé-

től. A létezés megkülönböztetés nélkül a természet fogalmának része lesz, s ez a fogalom – mint az 1780-as töredékből tudjuk – képes monstrummá növekedni. És Goethe még kései öregkorában is vállalta ennek a „természetről" írt töredékének állítását. Az 1780-as töredék így zárul: „(A természet) idehozott engem, ki is vezet majd innen. Megbízom benne. Cselekedjék velem; művét nem fogja meggyűlölni. Nem én beszéltem róla; nem, ami igazat, ami téveset, mind Ő mondta, mintdent Ő mondott. Minden az Ő vétke, minden az Ő érdeme." Ebben a világszemléletben ott a káosz. Mert ebbe torkollik végül a mítosz élete, amely uralkodó nélkül s határok nélkül önmagát a létező-elem egyetlen hatalmaként posztulálja.

Elfordulás minden kritikától; a természet bálványozása; íme, a művész létezésének mitikus életformái. S az „olümposzi" névben is látható, hogy Goethe a leghatározottabban megtartotta ezt a művész-létet. E név a mitikus lényben a fényt is megmutatja. Ám megfelelője valami sötét, mely az ember létezésére a lehető legsúlyosabb árnyat veti. Ennek nyomait látjuk a *Költészet és valóság*-ban. Ám Goethe vallomásaiban nagyon ritka az ilyen átütés. Efféle elemek közül csak a „démoni" fogalma áll egymagában, csiszolatlan monolitként ezen a síkon. Vele vezeti be Goethe az önéletrajzi mű utolsó fejezetét. „Életrajzi beszámolónk során körülményesen megmutattuk, hogyan közelítette meg a gyermek, a kamasz, az ifjú különböző utakon az érzékfölötti világot, hogyan vonzódott előbb egy természetes valláshoz, majd csatlakozott lelkesen egy pozitívhoz; utóbb önlelkére koncentrálódva hogyan tette próbára a maga erejét, míg végül boldogan olvadt fel az egyetemes hitben. Midőn e régiók között, átmeneti időszakaiban ide-oda bolyongott, kutatva, kémlelve, sok mindennel találkozott, ami egyikbe sem illett bele, s így

hovatovább arra a meggyőződésre jutott, tanácsosabb gondolatban elfordulni a félelmetestől, a megfoghatatlantól. – A természetben, élőben, s élettelenben, lelkesben és lelketlenben egyaránt, olyan sajátosságot vélt fölfedezni, ami csak ellentmondásokban nyilvánul meg, és ezért nem foglalható semmiféle fogalomba, még kevésbé szóba. Nem isteni, mert esztelennek látszik; nem is emberi, mert nem értelmes; nem ördögi, mert jótékony, nem angyali, mert gyakorta kárörvendő. A véletlennel rokon, mert nem következetes; de a gondviseléshez is hasonlatos, mert összefüggésre vall. Mindaz, amit mi korlátnak érzünk, ezen erő számára áthatolható; látszólag önkényesen gazdálkodik létünk kényszerű kategóriáival, összehúzza az időt, kiterjeszti a teret. Csupán a lehetetlenben tetszeleg, a lehetségest megvetően taszítja el. – Ezt a valamit, ami a többi közé belépve hol elválasztja, hol meg összefűzi a jelenségeket, démoninak neveztem el, az ókor példájára, s azok nyomán, akik valami hasonlót megsejtettek. E félelmetes valamitől menekülni próbáltam..." Mondanunk sem kell, hogy ezekben a szavakban, több mint harmincöt év múltán, a megfoghatatlan természeti kettősségnek ugyanaz a tapasztalata nyilvánul meg, mint a híres töredékben. A démoni eszméje, mely – zárólag – még a *Költészet és valóság* Egmont-idézetében, bevezetőleg az *Orphikus ősigék* első stancájában is megtalálható, egy életen át kíséri Goethe szemléletét. Ez az eszme lép színre a *Vonzások és választások* sorseszméjében, és ha a két eszme közt közvetítésre van szükség, Goethénél az sem hiányzik, ami évezredek óta bezárja a kört. Az ősigék megfoghatóan, az élet emlékeire célozva az asztrológiára mutatnak, mint a mitikus gondolkodás kánonára. A démonira utalva fejeződik be, az asztrológiára utalva kezdődik a *Költészet és valóság*. S ez az élet mintha sosem szakadna el egészen az asztrológiai szemlélettől. Goethe horosz-

kópja – Boll félig játékosan, félig komolyan állította föl a *Csillaghit és csillagjóslás*-ban – rámutat e létezés homályaira. „Némileg beárnyékolja ezt az életet az is, hogy az aszcendens a Saturnust szorosan követi, s ezenközben a rossz Skorpióban található; magasabb életkorban legalábbis bizonyos zárkózottságot okoz majd a »talányos«-nak számító állatöv-jel a Saturnus rejtett lényével együtt; egyszersmind azonban" – s ez az elkövetkezőkre utal – „lévén a Skorpió földön csúszó állatöv-lény, melyben a »földes bolygó« Saturnus áll, erőteljes evilágiság is adódik, mely »nyers szerelmi vágyban, kapaszkodó szervekkel« tapad a föld színéhez."

„E félelmetes valamitől menekülni próbáltam." A mitikus emberiség szorongással fizet a démoni erőkkel való kapcsolatáért. Efféle szorongás gyakran félreérthetetlenül szól Goethéből. Megnyilvánulásait ki kell szabadítani mármost az anekdotikus elaprózottságból, s az életrajzírók már-már kényszeredett tálalásmódja helyett olyan szemlélet fényébe kell állítanunk e kérdéskört, hogy – ijesztő egyértelműséggel – kitessék: mely roppantul hatottak ennek az embernek az életében bizonyos ősi erők, s részük volt abban, hogy népe legnagyobb költőjévé lett. A halál félelme, mely minden más szorongást bekerít, a legszembeszökőbb. Mert a halál a természetes életnek azt az alaktalan panarchiáját° fenyegeti leginkább, amely a mítosz bűvköre. A költői irtózata a haláltól s mindentől, ami halál-vonatkozású, a végsőkig babonás. Tudott, hogy nála senki sem hozhatta szóba a halált soha; már az kevésbé tudott, hogy ő maga sosem járult felesége halálos ágyához. Levelei saját fia halálával kapcsolatban is ugyanilyen érzületről tanúskodnak. Mi sem jellemzőbb, mint az az írás, amelyben Zeltert a veszteségről tudatja; itt a záróformula valóban démoni: „És így tovább, a sírokon át, előre!" Ilyen értelemben üt át valóban a haldoklónak tulajdonított

szavak igaz értelme. A mitikus életesség így szegezi szembe a közeli sötéttel, még utoljára, tehetetlen fény-óhajtását. Ebben gyökerezik élete utolsó évtizedének példátlan énkultusza is. A *Költészet és valóság*, a *Nap- és évfüzetek*, Schillerrel folytatott levelezésének kiadása, a Zelter-levelezés aprólékos gondja: megannyi erőfeszítés a halál meghiúsítására. Még világosabban szól mindenből, amit a lélek túléléséről mond, az a pogány aggodalom, amely a halhatatlanságot nem reményként őrizné, hanem zálogul követeli. Ahogy maga a mítosz halhatatlanság-eszméje a „meghalni-nem-bírás", akként a goethei gondolatvilágban sem a lélek elvonulása ez honi birodalmába, hanem menekülés, futamodás a határtalanból a határtalanba. Elsősorban a Wieland halála utáni beszélgetés, melyről Falk tudósít, kívánja a halhatatlanságot természetszerűnek tudni és – mintegy embertelen elemének hangsúlyozásául – csak a nagy szellemeknek megszavazni.

Nincs még egy érzés, melynek több változata volna, mint a félelemnek. A halálfélelemhez társul az életfélelem, akárha alaphanghoz számtalan felhangjainak egyike. A Goethe-hagyomány az életfélelem barokk játékát is elhanyagolja, elhallgatja. Az életfélelem normáját kell meghatározni Goethében; persze, messze van attól, hogy híven mutassa mindazon életformáknak harcát, melyet Goethe megvívott magában. Ezt a harcot az író túlságos mélyre zárta magába. Innét élete magánya, innét hol fájdalmas, hol dacos elnémulása. Gervinus *A Goethe-levelezésről* szóló írásában a korai weimari korszak elemzésekor rámutat, milyen hamar bekövetkezett ez az elnémulás. Elsőként s mindenkinél biztosabban irányította a figyelmet Gervinus Goethe életének erre a jelenségére; talán ő volt az egyetlen, aki sejtette a dolog jelentőségét, bármilyen tévesen ítélt is értéke felől. Nem kerüli el figyelmét sem a késői korszak hallgató magába-süllyedése, sem a saját élete

dologi tartalmai iránti paradoxszá fokozódó goethei érdeklődés. De mindkettőből az életfélelem szól: félelem törekvése hatalmától és kiterjedtségétől, és attól, ahogy kisiklik azután a megragadó kezekből. Gervinus írása meghatározza azt a fordulópontot, amely az öreg Goethe alkotói korszakát a korábbi korszakoktól elválasztja: 1797 az év, a tervezett itáliai utazás éve. Ez idő tájt Schillerhez írt levelében Goethe bizonyos tárgyakat említ, melyek ha nem is „teljességgel költőiek", egyfajta költői hangulatot keltettek benne. Idézzük: „Gondosan megfigyeltem azokat a tárgyakat, amelyek ilyen hatást keltenek bennem, és csodálkozva vettem észre, hogy ezek tulajdonképpen szimbolikusak." A szimbolikus viszont az, amiben valamely igazságtartalomnak egy dologi tartalomhoz való bonthatatlan és szükségszerű kötődése megjelenik. „Ha", olvassuk ugyanebben a levélben, „a továbbiakban, az utazás későbbi szakaszaiban figyelmünket nem annyira az érdekesre, mint inkább a jelentősre irányítanánk, akkor végül is saját magunk s mások számára szép aratás jutna. Előbb még itt kísérlem meg, hogy milyen szimbolikus dolgokat tudok megfigyelni, de főként olyan idegen helyeken fogom ezt gyakorolni, ahol először fordulok meg. Ha ez sikerülne, akkor anélkül, hogy a tapasztalatot széltében-hosszában követnénk – azáltal, hogy minden helyen, minden pillanatban, kiünk-kiünknek amennyire megadatik, a mélységbe hatolunk le –, az ismert országokból s vidékekről még mindig elegendő zsákmányt hoznánk haza." Gervinus ehhez hozzáteszi: „Mondhatjuk, kései költői termésében csaknem kivétel nélkül ez történik, s hogy ama tapasztalatokat, melyeket korábban inkább érzéki kiterjedésükben adott volna elő, amint azt a művészet kívánja, most bizonyos szellemi mélység szerint méri, s így gyakran vész el talajtalan mélységekben. Schiller ezt az oly titokzatosan burkolt új tapasztalatot igen éles szemmel látja

meg: „... alapesete mintha ez volna: költői követelmény, de költői hangulat és költői tárgy nélkül. Valóban sokkal kevésbé számít itt a tárgy, mint a kedély, vagyis hogy a tárgy bármit is jelent-e számára." (És mi sem jellemzi jobban a klasszicizmust, mint az ilyes törekvés: hogy ugyanabban a mondatban, melyben megragadja, máris relatívvá teszi a szimbólumot.) „A kedély, az érzület az, amely határt szab itt, és Goethe a közönségest s a szellemdúsat itt is, mint mindenütt, csak az anyag kezelésének módjában s nem puszta megválasztásában lelheti. S ami számára az a két tér volt,° úgy véli, izgatott hangulatában ugyanez lehet bármely utca, híd stb. Ha Schiller sejthette volna Goethe ezen új szemléletmódjának foganatosítható következményeit, aligha bátorítja, hogy bízza rá magát egészen, hiszen a tárgyak ily szemlélete által egy világ helyeződik az Egyesbe... Mert a legközelebbi következmény is már micsoda: Goethe úti-iromány-kötegek összeállításába fog, hol is helye lesz minden köz-papirosnak, újságnak, hetilapnak, prédikáció-részleteknek, színi-komédia-hirdetményeknek, rendeleteknek, díjkitűzéseknek stb., ezekhez hozzáfűzi megjegyzéseit, megint ezeket összeveti a társaság véleményével, saját nézetét ekképp helyesbítvén, az új tanulságot ismét ad acta teszi s veszi, és azt reméli, hogy így leendő hasznos feldolgozásra gyűjt anyagot! Ez már teljességgel a később egészen nevetségbe forduló fontoskodást készíti elő, hogy naplóját s jegyzeteit csillag-magasra tartja, s a legnyomorúbb csekélységet is fennkölt-bölcs arccal fogadja. Ezóta oly roppant fontos számára minden érdemérem, amellyel kitüntetik, és minden gránitkő, melyet ő maga ajándékoz el; és amikor kősó után fúr, melyet is Nagy Frigyes, összes parancsa ellenére, nem találhatott, s aztán Zelter barátjának Berlinbe egy szimbolikus késhegynyit küld belőle, teszi ezt, mert ki tudja, miféle csodát lát a dologban. Kései életfölfogására talán a

legjellemzőbb mégis az az egyre láthatóbb fejlemény, hogy tudniillik alapelvvé teszi a régi nil admirari° buzgó fölrúgását: hogy mindent megcsodál inkább, mindent »jelentősnek, bámulatosnak, incalculabelnek« talál s titulál!" E magatartásnak ármost, melyet Gervinus oly felülmúlhatatlan remekléssel – s minden túlzás nélkül – ecsetel, kétségkívül része a csodálat, de a félelem is. Az ember belemerevszik a szimbólumok káoszába, és elveszíti azt a szabadságát, amelyet az ókoriak nem ismertek. Cselekedeteiben jelek s orákulumok vezérlik. Nem hiányoznak ezek Goethe életéből. Efféle jel mutatta útját Weimarba. Sőt, a *Költészet és valóság*-ban elmesélte, hogy egy vándorútja során, mikor is kételyek faggatták, mi szólítja inkább: költészet vagy festőművészet, orákulumhoz fordult segélyért. A felelősségtől való félelem a legszellemibb mind közül, amelyek, lénye folytán, Goethe eltéphetetlen útitársai voltak. A félelem az alapja konzervatív érzületének, mellyel politikát, társas-életkört, sőt, öregkorában irodalmat is kezel. Ez a gyökere erotikus élete mulasztásainak. Bizonyos, hogy a *Vonzások és választások* goethei értelmezését is ez határozta meg. Hiszen épp ez a mű világít be élete olyan mélyeiig, amelyek – mert vallomásában nem árulkodott róluk – még ama hagyomány előtt is rejtve maradtak, mely e vallomások bűvköréből nem szabadulhatott. Ám a mitikus tudatot nem szabad triviális fordulattal illetni, ahogy az olümposzi életében gyakran – s öntetszelegve! – bukkantak tragikus mozzanatra. Tragikum csupán a drámai, vagyis az önmagát megjelenítő személy létezésében található, az emberében sosem. Legkevésbé mégis az olyan kvietista életben, mint amilyen Goethéé volt, ahol alig akadnak megjelenítő mozzanatok. Így ezt az életet – amiképpen minden emberit – a tragikus hős halálos szabadulása helyett az örök életben elkövetkező megváltás várja.

II

S mert körbe-tornyosulnak, világosságért
Az idő ormai, és
Közel lakoznak kedveseink, epedve,
Oly igen szét-taszított hegyeken,
Ártatlan vizet adj nekünk, ó,
Szárnyakat adj, hogy hű lélekkel
Által-keljünk és visszatérjünk.

HÖLDERLIN

Ha minden mű, miként a *Vonzások és választások,* szerzője életének s lényének földerítésére képes, a szokványos szemlélet annál messzebb marad az ilyesmitől, minél közelebbi kötődéssel hízeleg önmagának. Mert a klasszikusok kiadásai, bevezetőben, majdnem mindig leszögezik, hogy épp a bennük adott tartalom az író életének ilyképp s egyedül, minden más tartalomnál jobban érthető eleme, ám ez az ítélet alapjában már ama módszer próton pszeudoszával° terhes, amely a sablonossá tett lényeg-képben vagy az üres, alkalmasint megragadhatatlan átélésben próbálná ábrázolni a mű kihordatását és születését. Ez a próton pszeudosz, mely majd minden újabb filológiában, vagyis azokban, amelyeket még nem határoz meg a szó- és a tárgyi kutatás, jelen van, ha a műveket nem is akarja levezetni a lényből s az életből mint azok termékét, de legalább közelebb akarja hozni a műveket a céltalan megértéshez. Míg azonban kétségkívül ajánlatos, hogy a megismerés a biztos és bizonyítható elemekre épüljön, olyan helyeken, ahol a szemlélet a tartalomra és a lényegre irányul, okvetlenül a műnek kell előtérben állnia. Mert tartalom és lényeg itt, a műben lelhető meg a legtartósabb, legkifejtettebb s legmegfoghatóbb alakban. Még a műben is gyakran eléggé nehezen, sokak számára pedig sosem közelíthető meg,

s az utóbbiaknak e körülmény mintha máris elegendő alapot szolgáltatna arra, hogy a művészettörténeti stúdiumot a mű pontos megismerése helyett személy- és viszonylat-kutatásra építsék. Az ítéletalkotót mindezzel mégsem bírhatják arra, hogy hitelt adjon nekik, mi több, kövesse is őket. Ellenkezőleg, az ítélő világosan látja, hogy alkotó és műve közt az egyetlen racionális összefüggés ez: milyen bizonyságot tesz művészéről az alkotás. Nemcsak arról van szó, hogy az ember lényéről kizárólag megnyilatkozásai révén tudunk, s ebben az értelemben a művek is megnyilatkozások – nem, az ember lényét is elsődlegesen ezek a megnyilatkozások határozzák meg. A művek ugyanúgy levezethetetlenek, mint a tettek, s ha a vizsgálódás egészében elfogadja, részleteiben mégis cáfolja ezt a tételt, elveszti igazi tartalmi igényét.

Ekképp a banális ábrázolás nem csupán a művek értékének és milyenségének helyes megismeréséről marad le, hanem a művek szerzőjének lénye s élete is megközelíthetetlen a számára. A szerző lényét illetően, mármost, hiába alakulna kép személye totalitásáról, a „természetéről": a művek elhanyagolt értelmezése meghiúsít minden ismeretet. Mert ha igaz is, hogy a műértelmezés sem adhat a szerző lényéről végső és teljes összképet, sőt, jó okoknál fogva az ilyesmi eleve elképzelhetetlen, az sem tagadható, hogy e leírás mindig teljesen légből kapott marad, ha nem a művekből alakul. De az alkotó életébe sem tekinthetünk bele az életrajzírás hagyományos módszereivel. Tisztán kell látni lény és mű elméleti viszonyát, ez az alapfeltétele az alkotó életére irányuló bármely esélyes vizsgálódásnak. Ennek érdekében azonban mindeddig oly kevés érdemi történt, hogy általában a pszichológia fogalmai számítanak e megközelítés legalkalmasabb eszközeinek, holott e területen csakugyan végképp le kell mondanunk a helyes tényállás sejtelméről is, amíg ezek a terminusok vi-

rulnak. Annyit ugyanis leszögezhetünk, hogy az alkotó életrajzában mikor van elsőbbsége az életrajzi elemnek. Ez azt jelenti, hogy az életet emberi életnek mutatjuk be, az erkölcsiség döntő, ám az ember számára eldönthetetlen kettős jelentése jegyében. Elsőbbsége csak ott lelhető fel, ahol az a tudás, hogy a mű eredete földeríthetetlen, minden művet, mégpedig hozzá mind értéke, mind tartalma szerint körülhatárolva, az élet végső értelméből kirekeszt. Mert a nagy mű végül is csak egy eleme a közönséges létezésnek, ha ugyan nem is közegében érlelődik és alakul, sőt, ha netán éppen ő kezeskedik annak tisztaságáért. És így csak igen töredékesen magyarázhatja az alkotó életét, inkább alakulása, mint tartalma szerint. Teljes a bizonytalanság afelől, hogy egy ember életében milyen jelentősége lehet a műveknek, s ez vezetett oda, hogy alkotó emberek életét sajátos jellegű, csak ennek az életnek fönntartott, kizárólag ebben jogos és indokolt tartalmakkal ruházzák fel. Az ilyen élet nemcsak fölszabadul az erkölcsi maximák alól, de egyenesen magasabb törvény-erőre emelkedik, és egyértelműen nyitva kell állnia a bepillantás előtt. Nem csoda, hogy az ilyen vélekedés azután az élet minden igazi tartalmát, ahogy az a művekben is mindig fölbukkan, jóformán súlytalan potomságnak tekinti. Ez a fölfogás talán soha nem nyilvánult meg kivehetőbben, mint Goethével szemben.

E fölfogásban – hogy az alkotó emberek életének autonóm tartalmai vannak – a triviális gondolkodás-szokás oly pontosan találkozik egy sokkal mélyebbel, hogy jogos lehet a feltételezés: az előbbi csupán torz alakja ez utóbbinak s eredetibbnek, amely nemrégiben újra fölbukkant. Míg ugyanis a hagyományos szokvány-szemléletben mintegy rendeltetés nélkül keveredik mű, lényeg és élet, ez a másik, mélyebb szemlélet határozott egységet tulajdonít nekik. Létrehozván így

a mitikus hérosz jelenségét. Mert a mítosz birodalmában lényeg, mű és élet valóban oly egységet képez, amilyet egyébként csak henye irodalmár elme ad nekik. Ott a lényeg: démon, ott az élet: sors, a mű pedig, mely csak e kettő szemléletessé formálódása, eleven alak. Ott a mű a lényeg alapját és az élet tartalmát egyidejűleg tartalmazza. A mitikus élet kanonikus formája: a hérosz élete. A pragmatikus elem egyszersmind szimbolikus benne; más szavakkal, az emberi élet szimbólum-alakja s vele szimbólum-tartalma is csak benne adott adekvátul a felismerés számára. De ez az emberi élet sokkal inkább már ember-fölötti élet, s ezért nemcsak az alak létezésében különbözik a tulajdonképpeni emberitől, hanem – döntőbben! – a tartalom lényegében. Mert míg ez utóbbi rejtett szimbolikája, kötelező erővel, egyképp nyugszik az élő emberi és individuális elemén, a hérosz-élet nyilvánvaló szimbolikája nem éri el sem az individuális sajátosság, sem a morális egyediség szféráját. A hérosztt az individuumtól elválasztja a típus, az ember-fölötti norma; a felelősség morális egyediségétől pedig elválasztja a képviselő-szerep. Mert a hérosz nem áll egymagában istene előtt, hanem az emberiség képviselője is ő az emberiség istenei előtt. Mitikus természetű minden morális képviselet, kezdve a hazafias „Egy mindenkiért!" jelszaván, egészen a Megváltó áldozati haláláig. – A hérosz-élet típus- és képviselő-jellege a hős feladatának fogalmában csúcsosodik. E feladat jelenléte és evidens szimbolikája különbözteti meg az ember-fölötti életet az emberitől. Ez jellemzi a Hadészra leszálló Orpheuszt csakúgy, mint a tizenkét feladattal birkózó Héraklészt: a mitikus dalnokot és a mitikus hőst egyképp. E szimbolikát táplálja az asztrálmítosz egyik leghatalmasabb forrása: a megváltó ember-fölötti típusa által a hérosz műve a csillagos égen képviselheti az emberiséget. Rá és neki érvényesek az orfikus ősigék: az ő

daimónja az, amely napszerű;° Tükhéje, mely változik, mint a hold; sorsa, mely elkerülhetetlen, mint az asztrális Ananké; s még Erósz sem, csak Elpisz° bír túlmutatni rajtuk. Így aztán nem véletlen, hogy az író rábukkant Elpiszre, amikor a többi szóban kereste az emberközelt, s hogy mind közt végül ez az egyetlen nem szorult magyarázatra – de az sem véletlen, hogy nem ez, hanem épp ellenkezőleg, a négy másik merev kánona szolgáltatta Gundolf *Goethé*-jének sémáját. Eszerint az életrajzírás módszerkérdése kevésbé doktrinér, mint ahogy dedukciója alapján föltételezhetnénk. Gundolf megkísérli, hogy Goethe életét mitikus életként ábrázolja. És e felfogás nemcsak azért kelt figyelmet, mert valóban van mitikus elem ennek az embernek a létezésében; hanem – kétszeresen is – azért, mert olyan művet érint, amelyre éppen mitikus mozzanatai alapján lehet hivatkozni. Ha sikerül ezt az igényét megszilárdítani, ez azt jelenti: lehetetlenség leemelni a réteget, amelyben e regény értelme önállóan hat. Ahol ilyen elkülönített tartomány bizonyíthatatlan, ott nem lehet szó irodalomról, csupán előfutáráról, a mágikus betűvetésről. Ezért, hogy minden Goethe-mű beható vizsgálata, különösen pedig a *Vonzások és választások*-é attól függ, visszautasítják-e ezt a kísérletet, vagy nem. Csak így lehet bepillantani a megváltó tartalom fényközpontjába, elkerülve a fenti beállítottságot – mint másutt, a *Vonzások és választások*-ban is.

A George-iskola felfogásában különös módon eltolódik az a kánon, amely a félisten életét kifejezi. A félisten – akárcsak a hérosz – feladatának tekintik a Művet, és küldetését Istentől valónak. Istentől azonban az ember nem kap feladatokat, onnét csak követelmények erednek, ezért tehát Isten színe előtt az írói életnek nem tulajdonítható külön érték. Amiképpen a „feladat" fogalma, ha az író-költő vonatkozásában

vizsgáljuk, ugyancsak alkalmatlan. Költészet, a szó valódi értelmében, csak ott születhet, ahol a szó a legmagasabb rendű feladat bűvöletéből is kiszabadult. Nem Istentől szállt le a földre az ilyen költészet, hanem a lélek kifürkészhetetlen mélyéből száll föl; az ember legmélyebben rejlő önmagának részeseként. Mert küldetése a föntebb említett kör szemében közvetlen isteni eredetűnek látszik, a költő nemcsak valamiféle sérthetetlenséget – bár ezzel együtt viszonylagos rangot! – kap népe körében, de hozzá még merőben problematikus felsőbbrendűséget mint ember, s így Isten-előtti életét is ezzel ruházzák föl, és csodálják, mintha – emberfölötti emberként – Istenig növekedne. Pedig a költő nem fokozatilag, de jellegében az emberi lényeg előzetesebb jelensége, mint a szent. Mert a költő lényében az egyénnek a népközösséghez fűződő viszonya determinálódik, a szent lényében ember viszonya Istenhez.

Mármost a költőt heroizáló nézethez a Gundolf-könyvben igen zavaróan és veszélyesen társul egy másik, nem csekélyebb tévedés, melynek forrása a gondolatszegény nyelvi kuszaság. Ha a költőt nem is illeti meg a teremtő címe, ő ennek ellenére olyképp használja már ezt, mint aki a kifejezés metaforikus fölhangját, az igazi Teremtőre történő utalást, rég nem hallja. Holott a művész csakugyan kevésbé ős-alap és teremtő, mint inkább eredet és formáló, műve pedig bizonnyal nem teremtmény, hanem alakzat. Igaz, az alakzatnak is van élete, nemcsak a teremtménynek. De ami kettejük közti lényeges különbség alapja: csak a teremtmény életének lehet része, gátolatlan részesedése a megváltó szándékban, az alakzatnak soha. Tehát bármiféle hasonlat emlegesse is a művész teremtő mivoltát, e hasonlat legsajátabb virtusa, oka ugyanis az, hogy a művész művein soha, legföljebb s kizárólag teremtményeken képes teremtést kibontakoztatni. Így azután a „teremtő"

szón épülő, felelőtlen nyelvhasználat magától értetődően oda vezet, hogy nem a művész műveit, hanem a művész életét tartja az alkotó személyiség legsajátabb termékének. Míg azonban a hérosz életében, tökéletes szimbolikus megvilágosultsága okán, a tökéletesen megformált mutatkozik, melynek alapformája a harc, a költő életében nemcsak az egyértelmű feladat hiányzik éppúgy, mint bárki más emberi életben, de az egyértelmű és világosan bizonyítható harc is. Mivel ezt a formát mégis okvetlen idézni kell, az eleven alakon túl, a harcban, csak az írásműben megmeredő alak jelenik meg. Így teljesedik ki egy dogma, mely a művet, melyet életre bűvölt, nem kevésbé félrevezető tévelygés útján ismét művé merevíti, a költő sokra hivatott „alakját" pedig hérosz és teremtő közti átmeneti alakzatként „ragadja meg": olyan alakként, amelyen már semmi meg nem különböztethető, ám a mélyértelműség látszatával minden bebizonyítható.

A Goethe-kultusz legszellemtelenebb dogmája, a hívek s tanítványok legsápatagabb vallomása, hogy Goethe valamennyi műve közül a legnagyobb az élete. Gundolf Goethe-könyvében elfogadta ezt. Goethe élete eszerint nem válik el szigorúan a művekétől. A költő egyik tisztán paradox képében a színeket a fény tetteinek és szenvedéseinek nevezte; így teszi meg Gundolf, egy igen ködös hasonlattal, efféle fénnyé Goethe életét, mely végső soron hasonló jellegű lenne, mint színei, a művek. E beállítás következménye kettős: minden morál-fogalmat eltüntet a láthatárról, és a blaszfemikus mélyértelműség rétegéig hatol, mert a hérosznak mint teremtőnek ítéli oda az őt győztesként megillető alakot. Ekképp olvashatjuk a *Vonzások és választások*-ról, hogy benne Goethe „Isten törvényszerű eljárását követte". De az ember élete, még az alkotó emberé sem lehet soha a Teremtő élete. És ugyanígy nem értelmezhető az önmagának alakot adó hős életeként

sem. Gundolf pedig ilyen értelemben kommentálja. Mert ennek az életnek a dologi tartalmát nem az életrajzíró hű érzületével ragadja meg, aki – talán: elsősorban! – a benne meg nem érthető kedvéért szorgoskodik, s nem a megfejthetetlen dokumentumok archívumaként is szolgáló igazi életrajzírás nagy szerénységével közelíti ezt a létezést – nem, itt a dologi tartalomnak és az igazságtartalomnak mindenáron meg kell nyilvánulnia, megfelelve egymásnak, mint a héroszok életében. Megnyilvánulni azonban csak az élet dologi tartalma bír, igazságtartalma elrejtőzik. Egynémely vonás, adott vonatkozások természetesen föltárhatók, de a totalitás – hacsak ezt is nem csupán véges viszonylatban értelmezzük – soha. Mert a totalitás, önmagában véve, végtelen. Ezért nincs az életrajzírás területén sem kommentár, sem kritika. Ennek az alapelvnek a megsértésében találkozik különös módon két könyv, melyek egyébként a Goethe-irodalom ellenpontjainak nevezhetők: Gundolf műve és Baumgartneré. Míg ez utóbbi egyenest nekivág az igazságtartalom feltárásának anélkül, hogy egyáltalán sejtené, hol van az elásva, s ezért mérték nélkül halmoznia kell a kritikai kirohanásokat, Gundolf elmerül a goethei élet dologi tartalmainak világában, de e tartalmakban csak állítólag képes felmutatni az élet igazságtartalmát. Mert az emberi élet nem vizsgálható műalkotással analóg módon. Gundolf forráskritikai elveivel pedig alapvetően kiáll e szándék mellett. Ha a források rangsorában mindenképp a művek kerülnek az első helyre, s a levél messze hátrább szorul, nem is szólva a beszélgetésről, ez a beállítottság csupán abból magyarázható, hogy az élet maga műnek ítéltetik. Mert csak az ilyen élettel szemben van a hozzá hasonlók – a művek – kommentárjának magasabb értéke, mint bármely más forrásnak. Ez pedig csak azért lehetséges, mert a mű fogalma rögzíti saját, szigorúan körülhatárolt szféráját, amelybe a költő

élete nem hatolhat be. Ha Gundolf az említett sorrenden belül ezen fölül netán megpróbálná elválasztani az eredetileg írásos és a kezdetben szóbeli hagyományt, ez is csak a tulajdonképpeni történet létkérdése volna, míg az életrajzírásnak a legmagasabb tartalmi igény esetében is egy emberélet teljes terjedelméhez kell igazodnia. A szerző könyve bevezetőjében ugyan elhárítja magától az életrajzi érdeklődést, ám a gyakran dicstelen újabb kori életrajzírás nem feledtetheti, hogy alapja olyan fogalmi kánon, amely nélkül valamely ember bármifajta történeti szemlélete végül is tárgytalanságba hanyatlik. Nem csoda tehát, hogy e könyv belső formátlansága a költő formátlan típusát teremti meg. Arra a Bettina tervezte emlék-műre° emlékeztet, melyben a megtisztelt személy formái alaktalanná, férfinő-eleggyé folynak szét. E monumentalitás hazug, és – Gundolf nyelvén szólva – megmutatkozik, hogy az a kép, amely az erőtlen Logoszból kilép, korántsem üt el túlsággal attól, amelyet a mértéktelen Erósz alkotott.

A rémlátomáshoz csak az mérhető, ahogy a mű mereven követi módszerét. E makacsság fegyvere nélkül hiábavaló fáradság részletei ellen hadakozni. Hiszen páncélja a csaknem áthatolhatatlan terminológia. S bebizonyosodik – ami minden megismerés számára alapvető jelentőségű –, hogy a mítosz és az igazság kölcsönösen kizárja egymást. A mítoszban nincs igazság, mert nincs egyértelműség és még csak tévedés sincs. Mivel azonban a mítoszról igazság ugyanígy nincs (mert igazság csak a dolgokban van, ahogy dologiság is csak igazságból adódik), ezért a mítosz szellemével kapcsolatban kizárólag egyetlen ismeret lehetséges. És csak úgy lehetséges az igazság jelenléte, ha kiismerjük a mítoszt, azt, hogy megsemmisítő közönnyel fordul „szembe" az igazsággal. Ezért, hogy Görögországban a tulajdonképpeni művészet, a tulajdonképpeni filozófia megkülönböztetve teurgoszi°, nem-valódi stádiumuktól –

a mítosz múltával veszi kezdetét, mert az első éppannyira, mint a második, az igazságon nyugszik. De azzal, hogy Gundolf azonosította az igazságot és a mítoszt, oly mérhetetlen zavart támasztott, hogy rejtett hatásával ez az első torzítás a mű csaknem minden tételét biztosítja bármiféle kritikai gyanakvással szemben. És a kritikus minden művészete mégiscsak abban áll itt, hogy – második Gulliverként – e törpe-tételecskék egyikét fölkapja, és hiába kapálóznak szofizmáikkal, szép nyugodtan szemügyre vegye. „Csak" a házasságban „egyesültek... mindazok a vonzások és taszítások, amelyek az ember természet s kultúra közti feszültségéből adódnak, ebből az emberi kettősségből: hogy vérével az ember az állattal, lelkével az istenséggel határos... Csak a házasságban lesz két ember sorsszerű és ösztönös egyesülése vagy szétválása... a törvényes gyermek nemzésével pogányul szólva misztérium, keresztény nyelvhasználattal: szentség. A házasság nem csupán állati aktus, de mágikus is, varázslat." E fejtegést kifejezésvilágának vértől csepegő miszticizmusa különbözteti meg csupán a durranó-cukorkás töltelékének gondolkodásmódjától. Ehhez képest mily szilárdan áll a kanti meghatározás, melynek szigorú utalása a házasság természeti mozzanatára – a szexualitásra – nem torlaszolja el az isteni mozzanat – a hűség – logoszának útját. A valóban istenihez ugyanis megfelelően illik a logosz, az igazán isteni nem az igazság híján alapozza meg az életet, nem a teológia híján a rítust. Ezzel szemben minden pogány szemléletet közösen jellemez a kultusz primátusa a tan előtt, mely a legbiztosabban azáltal bizonyul pogánynak, hogy kizárólagosan: ezoterika. Gundolf *Goethé*-je, a szerző saját szobrocskájának esetlen talapzata, minden szempontból az ezoterika beavatottját emeli elébünk, ki is csak elnéző türelemből tűri a filozófia igyekezetét egy olyan titok körül, melynek kulcsát ő a kezében tartja. Pedig

nincs végzetesebb gondolkodásmód, mint az ilyen: még azt is, ami a mítoszból már-már kinőtt, zavaróan visszatéríti oda, rákényszeríti ezzel, hogy belesüllyedjen a monstruozitásba, s így természetesen nyomban elriaszt minden értelmet, amely nem szívesen időzik a trópusok vadonában, az őserdőben, ahol a szavak rikácsoló majmokként lendülnek bombasztról bombasztra, csak hogy valahogy a talajt érinteniök ne kelljen, mert akkor kiderülne, hogy nem bírnak megállni ott, a logosz talaján, ahol állniuk s beszélniük kellene. Azért hívnak annyi látszatot segítségül, hogy ezt elkerüljék, mert a logosz talaján minden mitikus gondolkodás – az is, melyet csalárd módon szereztek – megsemmisül, ha igazságára kérdeznek. Az ilyen gondolkodás nem riad meg attól, hogy a puszta dologi tartalom vak földrétegét tekintse a Goethe-művek igazságtartalmának, az ilyen gondolkodás megromlik, és ahelyett, hogy egy képzetből – mint amilyen a sors – a megismerés segélyével kivonná a valódi tartalmat, inkább szentimentális szimattal – beleérez. Így jelenik meg a Goethe-kép hazug monumentalitásával megismerésének hamisított legalitása, és logoszának vizsgálata – ahogy módszerbeli törékenysége kitetszik – fölfedi a nyelvi jogbitorlást. Ezzel jutunk Gundolf művének középpontjába. Fogalmai: nevek, ítéletei: képletek. Mert benne a nyelvnek, melyben egyébként a legnyomorúbb szenkiházi sem képes teljesen elfojtani a ráció sugarát, épp azt a sötétet kell árasztania, amelyet egyes-egyedül maga világíthatna be. És így végképp el kell oszlania egy tévhitnek, hogy tudniillik ez a mű bármiben is fölötte állna a régi iskolák Goethe-irodalmának; a megfélemlített filológia ugyanis nemcsak saját rossz lelkiismerete okán tekintette azok jogutódjának s legjelesebb követőjének, hanem azért is, mert nem volt képes saját alapfogalmain megmérni. Ám a filozófiai vizsgálódás figyelmét nem kerüli el – még csaknem föllderíthetet-

lenné facsart gondolkodásmódja révén sem – egy bizonyos törekvés, mely akkor mondaná ki saját végítéletét, ha a sikeredés hitvány látszatát nem viselhetné.

Ahol valóban Goethe életének s művének feltárása a kérdés, ott, bármily láthatóan mutatkozzék is bennük a mitikus, sehol sem lehet *ez* a megismerés alapja. Egyedi esetekben igen alkalmasan képezheti vizsgálódás tárgyát, ahol azonban a mű és az élet lényegéről s igazságáról van szó, tárgyi vonatkozásban sem a mítosz-felismerés a végső feladat. Mert a mítosz tartományában sem Goethe élete, sem egyetlen művének élete nem mutatkozik meg a maga teljességében. Ha az életről van szó, erről kizárólag Goethe emberi természete kezeskedik, ha a művekről, azok egyenként tanúskodnak, s közülük a legkésőbbiek hírül adják azt a harcot, mely az életben titok maradt. És csak bennük lelünk mitikust a tartalomban is, nemcsak az anyagban. Ennek az életnek az összefüggésében a műveket az élet végső lebonyolódásának érvényes tanúságtételeiként értékelhetjük. Nem kizárólag s nem is a legmélyebben a mitikus világról tesznek tanúságot Goethe létezésében. E létezés azért küzd, hogy kiszabaduljon a mitikus világ szorításából, és éppen ez a küzdelem ama világ lényege, melyet a Goethe-regények tanúsítanak. E mitikus erők roppant, alapvető megtapasztalása, a biztos tudás, hogy kibékíthetetlenek – s még az örökös áldozat is hiába! –: ez lázította fel ellenük Goethét. Ha férfikorának mindig megújuló, belső csüggedéssel, mégis vasakarattal végrehajtott kísérlete volt, hogy e mitikus rendeknek mindenütt alávesse magát, ahol még uralkodnak, mi több, a maga részéről szilárdítsa uralmukat, már ahogy a hatalom birtokosainak szolgájától elvárható, e kísérlet a végső és legkeservesebb behódolást követően összeroppant, akkor, amikor több mint harmincéves ellenállás° után mégis vállalta a számára a mitikus foglyul-esés szimbólu-

maként rettegést jelentő házasságot. És Goethe már egy évvel a házasságkötés után – melyre egyébként sorsszerű szorongásos napok szorították – elkezdte a *Vonzások és választások*-at, s e művel hangot adott kései munkáiban egyébként is egyre erősebb tiltakozásának épp ama világ ellen, amellyel férfikora delén egyezséget kötött. A *Vonzások és választások* fordulatot jelent e munkák sorában. Megkezdődik a végső művek sora, melyek egyikétől sem vált el soha egészen, mert szívdobogásuk mindvégig elevenen maradt benne. Így érthető az 1820-as megkapó naplóföljegyzés, miszerint „olvasni kezdtem a *Vonzások és választások*-at", csakígy ama jelenet szótlan iróniája, amelyről Heinrich Laubétól tudunk:[9] „Egy hölgy így nyilatkozott Goethének a *Vonzások és választások*ról: von Goethe úr, én ezt a könyvét semmiképp sem helyeselhetem; valóban erkölcstelen, oly mű, amelyet nem ajánlanék egyetlen nőnek sem. – Erre Goethe egy darabig nagyon komoly hallgatásba merült, aztán őszinte érzéssel így szólt: Sajnálattal hallom, de mégis ez az én legjobb könyvem." A műveknek ez az utolsó sora tanúsítja s kíséri azt a tisztulást, mely azonban már nem lehetett fölszabadulás. Talán mert ifjúságában az élet szorongattatásai közül gyakran nagyon is könnyű menekvést kínáló költőmesterséget választotta, kapta meg élete kérlelhetetlen parancsolójaként öregségére – félelmetes, büntető irónia! – a Költészetet. Goethe alárendelte életét a rendeléseknek, s így ez az élet írói művek alkalma lett. Kései öregkorában a dologi tartalmak kontemplálójának ez a morális háttere. E jelmezes bűnbánat három nagy dokumentuma a *Költészet és valóság*, a *Nyugat–keleti Díván* és a *Faust* második része. Életének historizálása – előbb a *Költészet és valóság*-ban, majd a *Nap- s évfüzetek*ben – azt hivatott tanúsítani s poetizálni, hogy ez az élet mennyire ősfenoménje volt a költői tartalmakkal teli, „a köl-

tő" számára örökkön anyagot s alkalmat kínáló életnek. A költészet alkalma, ahogy itt szó van róla, nemcsak merőben más, mint az élmény, melyet az újabb megegyezés a költői lelemény alapjának tekint,° de merő ellentéte is annak. Ami az irodalomtörténetekben olyas frázisként hagyományozódik egyre tovább, hogy a goethei költészet „alkalmi költészet" lenne, élményköltészetre céloz, s ezzel – már ami az utolsó s legnagyobb műveket illeti: feltétlenül – épp az igazság ellenkezőjét állítja. Mert az alkalom a tartalmat adja, az élmény csak érzést hagy hátra. Viszonyuk rokon-hasonmása a géniusz és a zseni. Modern használatban ez utóbbit olyan címként halljuk, amely, bárhogy forgassák, sosem mutathatja fel egy embernek a művészethez való lényegi viszonyát. Ez csak a „géniusz" szónak sikerül, a hölderlini vers tanúsága szerint:

> Vagy nem tudsz élők sorsáról sokat is?
> Lábad, szőnyegen így, nem jár földi valón?
> Géniuszom! hát lépj ki
> Pőre-mezítláb, és ne félj!
> Bármint lesz, neked az: alkalmadra leszen!

Pontosan ez a költő ókori hivatása, a költőé, aki Pindarosztól Meleagerig, az iszthmoszi játékoktól° egy pásztoróráig, csak különbözőképp magasztos, de mindig méltó alkalmakat lelt énekéhez, melyet ekképp eszébe sem jutott élményekre alapozhatni. Így azután az élményfogalom csak az ének ama következetlenségét írja körül, amelyre a legkifinomultabb – noha nem kevésbé gyáva – nyárspolgáriság is vágyik; az ilyen ének ugyanis, igazság-vonatkozása híján, nem ébresztheti az alvó felelősségérzetét. Öregkorára Goethe eléggé mélyen behatolt már a költészet lényegébe, hogy borzongva érezze, menynyire hiányzik az őt körülvevő világból az ének minden al-

kalma, s ugyanakkor mégiscsak ama bizonyos „igaz" szőnyegén akarjon járni. Későn állt ott a német romantika küszöbén. Számára nem volt járható a vallás útjának valamiféle megtéréssel való közelítése, e közösséghez-fordulás; amiképp ez Hölderlinnek sem engedtetett. Sőt, Goethe a korai romantikusoknál meg is vetette ezt. De a törvények, amelyeknek amazok a megtéréssel – életük kioltásával – hiába próbáltak eleget tenni, Goethében, akinek szintén alá kellett vetnie magát e törvényeknek, élete legnagyobb lángját lobbantották. Minden szenvedély salakja kiégett benne; ezért, hogy levélváltás formájában oly közel bírta tartani magához Marianne iránti szerelmét, oly fájdalmasan közel, hogy több mint tíz évvel Marianne vonzalmának megvallása után megszületett a *Díván* alkalmasint leghatalmasabb költeménye: „Nem selyemlapra már, / Nem írok tükre-rímmel." És az ilyen, az életnek, sőt, végső soron az élettartamnak parancsoló költészet végső jelensége volt a *Faust* befejezése. Ha e kései művek sorában a *Vonzások és választások* az első, szükségképp meg kell lelnünk benne – bármily sötéten munkál is mélyén a mítosz – valami tisztább ígéretet. Hanem ezt a Gundolf-szabású elemzések sosem tárhatják föl. Gundolf csakúgy, mint a többi, e tárgyban serény szerző, nem adhat igaz számvetést a novelláról, a *Csodálatos szomszéd gyerekek*-ről.°

A *Vonzások és választások* eredeti terv szerint a *Vándorévek* körének° novellája lett volna, belső növekedése azonban áttörte ezt a keretet. Ám az eredeti forma-gondolat nyomait mindannak ellenére, ami regénnyé terebélyesítette, őrzi. Goethe tökéletes művészi tudása itt csúcspontra ér, s ez akadályozza meg, hogy a veleszületett novellisztikus tendencia szétmállelje a regényformát. A meghasonlás erőnek erejével küzdetik le, s így támad egység; a regény formája azonban en-

nek során mintegy megnemesedik a novella formája által. A kényszerítő erejű műfogás, mely ezt eredményezte – és parancsoló érvénnyel tört föl a tartalomból –, épp az, hogy az író lemond arról, hogy az olvasó együttérzését a cselekmény középpontjába vonja. E középpont így az olvasó közvetlen intenciója számára teljességgel megközelíthetetlen marad, ahogy a legegyértelműbben Ottilia váratlan halála bizonyítja. Ez elárulja a novellaforma hatását a regényformára, méghozzá épp e halál bemutatásakor, s a leginkább egy bizonyos törés révén, amikor is végül a középpont, mely a novellában maradva bezárul, itt kettőzött erővel hívja magára a figyelmet. Ugyanehhez a formatendenciához tartozik, mint már R. M. Meyer rámutatott, hogy az elbeszélés szívesen csoportosít. Méghozzá úgy, hogy e csoportok képisége alapvetően festőietlen; plasztikusnak, talán sztereoszkopikusnak° nevezhetnénk inkább. Novellisztikusnak látszik ez is. Mert a regény, mint egy örvénytölcsér, az olvasót ellenállhatatlanul vonzza belsejébe, a novella azonban a távolságtartásra törekszik, arra, hogy varázsköréből minden élőt kiszorítson. E tekintetben pedig a *Vonzások és választások*, a regény terjedelme ellenére, novellisztikus maradt. A mű, kifejezésmódjának tartósságát tekintve, nem kerül fölébe a benne foglalt tulajdonképpeni novellának. Ebben a regényben határforma teremtődött meg, s ezáltal a *Vonzások és választások* messzebb áll a többi regénytől, mint ezek bármelyike – egymástól. „A *Meister*-ben és a *Vonzások és választások*-ban a művészi stílust mindenekelőtt az határozza meg, hogy mindenütt érezzük az elbeszélőt. Hiányzik itt a formaművészi realizmus... mely az eseményeket s embereket magukra hagyná, hogy mintha színpadon volnának, éljék közvetlen létezésüket; ellenkezőleg, ez a mű valóban »elbeszélés«, melyet a mögötte álló, érezhető jelenlétű elbeszélő tolmácsol... A Goethe-regények, az »el-

beszélő« kategóriáján belül zajlanak." „Előadás"-t említ Simmel megint másutt, a *Vonzások és választások*-ról szólva. Ármost a *Wilhelm Meister* vonatkozásában bármiképp magyarázza is Simmel ezt a számára tovább-elemezhetetlennek látszó jelenséget, a *Vonzások és választások*-ban onnét ered, hogy Goethe féltékenyen ügyel rá: művének, költészetének életkörében ő egymaga hasson. Ugyanilyen – az olvasóval szemben megvont – korlátok jellemzik a novella klasszikus formáját. Boccaccio keretet ad írásainak, Cervantes előszót ír. Bármennyire hangsúlyos is tehát a *Vonzások és választások*-ban a regényforma, éppen a típus és a körvonal e hangsúlyozása és túlzása árulkodik a novella-jellegről.

S ezt a regényben maradt kétértelműséget mi sem tudhatta inkább eltüntetni, mint egy novella beillesztése, amelytől minél alaposabban elkülönül a mű derék-része, mint műfaja tiszta példájától, annál erőteljesebben hasonlítja azt egy „tényleges" regényhez. Innét a *Csodálatos szomszéd gyerekek* kompozíciós jelentősége; mintaszerű novellának kell minősülnie ott is, ahol a vizsgálódás a formára korlátozódik. Goethe, akárcsak a regényt, vagy még annál is inkább, példaszerűnek is szánta. Mert az esemény, amelyről beszámol, a regényben valósnak gondolt dolog, az elbeszélés mégis „Novella" jelölést kap. Vagyis ugyanúgy „Novella" ez a szerző állítása szerint, ahogy a mű egésze: „Regény". Igen világosan kiütközik rajta formájának minden sajátja: középpontjának érinthetetlensége, vagyis a titok mint lényegi vonás. Mert titok benne a katasztrófa, mely az elbeszélés eleven elveként középhelyre kerül, míg regénybeli, lezáróesemény-jelentősége csak jelenségszerű. Ennek a katasztrófának az elevenítő erejét, még ha a regényben egy s más megfelelése található is, oly nehéz fölfogni, hogy a magára hagyott szemlélődés a „Novellá"-t nem kevésbé önállónak, ám egyszersmind hasonlóképp rejtélyesnek

is találja, mint *A balga zarándoknő*-t.° És mégis: ebben a novellában éles fény uralkodik. Minden kezdettől fogva éles körvonalakat ölt, s élére van állítva. A döntés nappala ez, mely a regény borongós Hadészébe beviláglik. Így, hogy a novella prózaibb, mint a regény. Magasabb fokú prózaként lép szembe amazzal. Ennek megfelelően alakjai valóban névtelenek, míg a regényalakok csak felemás, eldöntetlen anonimitáshoz jutnak.

Míg, továbbá, ez utóbbiak életében olyan visszavonultság uralkodik, amely cselekedeteik szavatolt szabadságát kiteljesíti, a novella-alakokat minden oldalról szorosan körülhatárolja külvilág uk, hozzátartozóik. Így amikor a regényben Ottilia, kedvese unszolására, az apai medaillonnal még az otthon emlékéről is lemond, csak hogy teljességgel a szerelemnek szentelhesse magát, emitt még az egyesültek sem érzik függetlennek magukat a szülői áldástól. Ez a csekélység jellemzi a párokat a legmélyebben. Mert bizonyos, hogy a szeretők a szülői ház kötéséből felnőttként lépnek ki, ám nem kevésbé bizonyos az is, hogy annak belső erejét tovább formálják, hiszen ha másként mindegyikük megmaradna is ama kötelékben, szerelmével a másik kilendíti. S ha bármi egyáltalán jellemez szeretőket, ez: hogy egymásért nemcsak a nemek szakadéka zárul össze számukra, de a családé is. Hogy az ilyen szerető szemlélet érvényesüljön, nem szabad gyenge-mód kerülnie a szülők tekintetét, sőt, azt sem, hogy a szülők megtudják a szeretők titkát; nem úgy, ahogy Eduard cselekszik Ottiliával szemben. A szeretők ereje diadalmaskodik abban, hogy akár a szülők teljes jelenlétét is túlragyogja a kedves szemében. Hogy ennek az erőnek a sugárzásában mely igen képesek egymást minden kötésből kioldozni, elmondja ezt a novellában az öltözetek képe: hogy bennük a szülők alig ismerik föl gyermekeiket. A novella szeretői nemcsak a szü-

lőkkel, a külvilág egészével kapcsolatra lépnek. S míg a regény alakjainak csak mindinkább megpecsételi sorsát, időbeli és térbeli sorshoz-kötöttségét a függetlenség, amazoknak fölbecsülhetetlen igazolást hoz, mert saját szorongattatásuk csúcsán járva útitársaik veszedelme mintha épp csitulna s csillapulna. Tanúsága ez, hogy kettejüket még a legvégső dolgok sem taszítják ki övéik köréből; holott a regény alakjainak kiteljesült formájú életmódja sem képes ellene hatni, hogy míg az áldozat be nem következik, minden pillanat egyre kérlelhetetlenebbül kizárja őket a békés ember-társadalomból. A novella szeretői nem áldozattal vásárolják meg békéjüket. Az író a leggyöngédebben s -pontosabban utal rá, hogy a leány halálugrásának nem ez a célzata. Mert csak ez a titkos intenciója, hogy a fiúnak odadobja a koszorút: kimondani, hogy nem akar „szépségben meghalni", nem akarja, hogy halálában olyképp legyen megkoszorúzva, mint az áldozatok. A fiú, akinek ettől fogva már csak a kormányon a szeme, a maga részéről tanúsítja, hogy sem tudatosan, sem gyanútlanul nem volt semmi része az áldozat jellegű cselekvényben. Mivel ezek az emberek nem valamiféle tévesen fölfogott szabadság kedvéért kockáztatnak mindent, közülük nem hull el áldozat, csak *bennük* megy végbe döntés. A fiú mentő elhatározásából ugyanúgy hiányzik a szabadság mozzanata, mint a sorsé. A regény alakjaira a szabadság rémképszerű vágya idézi föl a sorsot. A novella szeretői túl vannak mindkettőn, és bátor elhatározásuk elegendő ahhoz, hogy széttépjék a sorsot, mely fejük fölé tornyosult s átlássanak egy szabadságon, mely a választás Semmijébe rántotta volna őket. A döntés pillanataiban ez cselekedetük értelme. Mindketten lebuknak az eleven árba, melynek áldásos ereje nem látszik kevésbé nagynak ebben a történetben, mint az állóvíz halált hozó hatalma a regényében. A regény egy epizódja révén teljességgel megvilágosul a meg-

döbbentő bebugyolálás az előtalált menyegzői ruhába. Ott ugyanis Nanny az Ottiliára váró halotti inget menyasszonyi leplének nevezi. Ekképp szabad értelmezni mármost a novella különös fordulatát; így – s a talán föltalálható mitikus analógiák nélkül is – tekinthetők e szeretők esküvői ruhái átváltozott, s immár halál ellen védelmező halotti ruhának. Egyebek is jellemzik a számukra végül megnyíló létezés teljes védettségét. Nemcsak az, hogy az öltözet elrejti őket a barátok elől; hanem elsősorban ama nagy kép, az egyesülésük helyszínén kikötő hajó képe kelti azt az érzést, hogy immár sorstalanok, s ott állnak, ahová egykor a többiek is eljutnak majd.

Mindezt figyelembe véve cáfolhatatlan bizonyosságnak tekinthető, hogy a *Vonzások és választások* szerkezetében ennek a novellának uralkodó szerepe van. Ha minden részlete nem egyebütt is, csupán a főcselekmény teljes fényében világosul meg, már az említettek félreérthetetlen jelzik: a regény mitikus motívumainak a novella megváltás-motívumai felelnek meg. Továbbá, ha a regényben a mitikus mint tézis jelenik meg, a novellában az antitézist látjuk. Erre utal a cím is. „Csodálatosaknak" ezek a szomszéd gyerekek épp a regényalakok szemében látszanak leginkább, akik aztán egyszersmind mélyen sebzett érzéssel fordulnak el tőlük. Olyan sérülés ez, amelyet Goethe a novella titkos és sokban talán előtte is rejtett valójához híven külsődleg motivált anélkül, hogy ezzel megfosztotta volna benső jelentésétől. Míg, ha gyengülve s némulva is, ezek az alakok megmaradnak teljes életnagyságban az olvasó szeme előtt, a novella egyesült szeretői mintegy végtelen messze perspektívába vesznek egy utolsó retorikus kérdés íve alatt. Vajon az eltávolodás és eltűnés készségében nem a boldogság, a kicsinyben való boldogság mozzanata jelentkezik-e? Ugyanaz, amit Goethe később az *Új Meluzina*° egyetlen motívumává tett?

III

S míg testet értek itt e csillagon,
Vegyétek álmom örök csillagokról.

GEORGE

A megbotránkozás, mellyel – azzal az ürüggyel, hogy túl közel tolakodna a műhöz – azok fogadnak minden művészetkritikát, akik nem lelik benne a maguk önszerető álomvilágának hű képét, a művészet lényegéről való oly tetemes tudatlanságot tanúsít, hogy az a kor, mely egyre élénkebben tapasztalja e tudatlanság igen szigorúan körülhatárolt eredetét, nem is tartozik cáfolatával. Ennek ellenére megengedhető talán, ha felvázolunk bizonyos képet, mely az érzékenységnek a legtömörebb érvénnyel megfelel. Tételezzük föl, hogy megismerkedünk egy emberrel, aki szép és vonzó, de zárkózott, mert titkot hordoz. Elvetendő cselekedet volna, ha mindenáron lényébe akarnánk hatolni. Megengedhető azonban, hogy – például – azt kutassuk, vannak-e testvérei, s ezek lénye netán megmagyaráz-e valamit az idegen rejtélyességéből. Ugyanígy kutat a kritika a műalkotás testvérei után. És minden igaz műnek testvérei vannak a filozófia birodalmában. Sőt, épp ezekben az alakokban jelenik meg problémájuk eszménye. – A filozófia egésze, rendszere felsőbb hatalom annál, mint ahogy ez problémái összességének foglalataként elvárható lenne, mert valamennyiök megoldásának egysége kérdésen felül áll. Ha tudniillik az összes probléma megoldásának egységére magára is rá lehetne kérdezni, úgy erre a kérdésre tekintettel újra lehetne föltenni: miben áll megválaszolásuk egysége az összes többi megválaszolásával? Ebből következik, hogy nem

létezik olyan kérdés, amely a filozófiát egészére kérdezve átfogná. Ennek a nem létező – s a filozófia egységét tudakoló – kérdésnek a fogalmát jelöli a filozófiában a probléma eszménye. Ha a rendszerre semmiféle vonatkozásban nem lehet is kérdezni, vannak azért olyan alakzatok, amelyek nem kérdések ugyan, mégis a legmélyebb affinitást mutatják a probléma eszményéhez. Ezek a műalkotások. Nem magával a filozófiával verseng a műalkotás; csak a legpontosabb viszonyba kerül vele, mert rokona a probléma eszményének. Méghozzá az eszmény lényegét egyáltalában megalapozó törvényszerűség szerint e lényeg kizárólag sokaságban jelentkezhet. Ám a probléma eszménye nem problémák sokaságában jelenik meg. Ellenkezőleg, a művek sokaságában rejtezik, fölszínre hozatala a kritika dolga. A kritika jeleníti meg a műalkotásban a probléma eszményét, mely ekképp egyik lehetséges megjelenési formáját tölti ki. Mert amit a kritika végül a műben fölmutat: a mű igazságtartalmának mint legmagasabb rendű filozófiai problémának virtuális megformálhatósága; ami előtt azonban – tisztelettel a mű iránt, de ugyanígy az igazság megbecsülése folytán is – megtorpan, az épp ez a megformálás. Hiszen ez a megformálhatóság csak akkor volna beváltható, ha a rendszerre rákérdezhetnénk, s akkor az eszmény jelenségéből az eszmény így természetesen sosem adott állagává változna. Így azonban csak azt mondja, hogy a műbeli igazság sosem kérdésesként, ám mindig követelmény-jelleggel ismerszik fel. Ha tehát szabad azt mondani, hogy valamiképpen minden, ami szép, az igazra vonatkozik, és meghatározható virtuális helye a filozófiában, ez azt jelenti, hogy minden igazi műalkotásban a probléma eszményének valamely jelensége lelhető. Ebből adódik, hogy onnantól kezdve, ahol a vizsgálódás, mely a regény alapjaira irányul, a regény teljességének

szemlélésévé emelkedik, a mítosz helyett a filozófia hivatott arra, hogy vezetője legyen.

Így lép elő Ottilia alakja. Hiszen minden jel szerint benne távolodik el a regény a legvilágosabban a mitikus világtól. Mert ha Ottilia áldozatul esik is sötét erőknek, e szörnyű sorsra épp az ártatlansága rendeli, mégpedig a régi követelés jegyében, mely szerint az áldozati személynek feddhetetlennek kell lennie. Bár ebben a leányalakban nem a szűziesség jelenítődik meg, amennyiben ez egyáltalán fakadhat a szellemiségből – az ilyen érinthetetlenség Lucianénál, épp ellenkezőleg, már-már helytelenítendő –, mégis, teljesen természetes viselkedése, minden passzivitása ellenére, mely mind erotikusan, mind bármely más területen jellemzi, a fellelhetetlenségig megközelíthetetlenné teszi Ottiliát. Werner szonettje a maga tolakodó módján le is szögezi: e gyermek szűziességét nem védi tudat. De hát nem annál nagyobb akkor az érdeme? Mélyen gyökerezik a lány természetes lényében, s ezt Goethe oly képekben jeleníti meg, melyek Ottiliát a Krisztus gyermekkel és Charlotte halott gyermekével mutatják. Kettejükhöz Ottilia hitvestárs nélkül jut. De az író ezzel többet is mond. Mert az „eleven" kép, mely az istenanya bájos lényét és minden erkölcsi szigor fölött álló tisztaságát mutatja, ez a kép a művi. Az a kép viszont, amellyel a természet nem sokkal ezután szolgál, a halott fiút mutatja. És épp ez leplezi le ama szűziesség igaz valóját: szakrális terméketlensége önmagában semmivel sem áll magasabban, mint a szexualitásnak az a kuszasága, mely a meghasonló házasfeleket újra összekeríti, kiélvén jogát mindössze abban, hogy megakadályoz egy egyesülést, amelyben a férfi és a nő szükségképp elvész. Ottilia jelenségében azonban ez a szűziesség sokkal többre támaszt igényt. A természeti élet ártatlanságának képét villantja fel. Ennek az ártatlanságnak a pogány – még ha nem is mitikus –

eszméje a kereszténységnek köszönheti legalábbis a legvégletesebb s leghatékonyabb megfogalmazódását, a szüzesség eszményét. Ha a mitikus ős-bűn alapjai a szexualitás puszta életösztönében találhatók fel, akkor a keresztény gondolat az ősbűn antipódusát épp ott keresi, ahol az életösztön a legmeszszebb kerül drasztikus kifejeződésétől, vagyis a szűz életében. Világos, ha nem is tudatosan megvilágosult intenció ez, de súlyos következményekkel járó tévedést foglal magában. Ahogy természeti bűne, természeti ártatlansága is van az életnek. Ez utóbbi azonban nem a szexualitáshoz kötődik, még tagadólag sem, hanem kizárólag ellenpólusához, az ugyanilyképp természeti *szellemhez*. Amiképp az ember szexuális élete természeti bűn kifejezése lehet, úgy válhat a szellemi élet, mintegy az önmagát alkotó individualitás egységére vonatkoztatva, a természeti ártatlanság kifejezőjévé. Az individuális szellemi életnek ez az egysége a jellem. Az egyértelműség, mint lényegének alkotó mozzanata, megkülönbözteti minden merőben szexuális fenomén démonijától. Ha valakinek bonyolult jellemet tulajdonítunk, ez csak azt jelenti, hogy – jogosan, jogtalanul – elvitatjuk jellemét; ugyanekkor minden merőben szexuális életjelenség megismerésének szavatolója csak és csak természete kétértelműségének föltárása lehet. Igazolódik ez az állítás a szüzességen is. Ennek legszembeszökőbb jele: az érintetlenség kétértelműsége. Hiszen a vágy számára épp az igazán izgató, ami a belső tisztaság jeleként minősül. De a tudatlanság ártatlansága is kétértelmű. Mert ennek alapján a vonzódás észrevétlenül átcsúszik a bűnösnek tekintett vágyba. S épp ez a kétértelműség tér vissza, igen jellemző módon, az ártatlanság keresztény szimbólumában, a liliomban. A növény szigorú vonalai, kelyhének fehére bódítóan édes, már-már alig növényi illattal párosul. Az ártatlanságnak e veszedelmes mágiáját adományozta Ottiliának az író, s ez a leg-

szorosabb rokon eleme annak az áldozatnak, amelyet Ottilia halála celebrál. Mert épp azzal, hogy ily mód ártatlannak mutatkozik, nem hagyja el az áldozat végrehajtásának bűvös körét. Nem a tisztaság, hanem ennek látszata terül ilyen ártatlansággal alakjára. A látszat megérinthetetlensége az, ami szerelmesétől elvonja. Efféle látszat-természetre történik utalás Charlotte lényében is, mely tisztának s kikezdhetetlennek csak látszik, valójában a barát iránti hűtlenség torzítja. S még anyai-háziasszonyi megjelenésében, melyhez a passzivitás kevéssé illik, séma-szerűen hat. És mégis: csak ennek a meghatározatlanságnak árán jelenik meg benne a nemesség. Ezért, a legmélyebb rétegében, nem üt el teljességgel Ottiliától, aki az egyetlen látszat-alak a séma-alakok közt. Ahogy egyáltalán ahhoz, hogy átlássuk a művet, szükséges, hogy kulcsát ne a négy partner ellentétében keressük, hanem abban, amiben egyképp eltérnek a novella szerelmeseitől. A fő cselekmény alakjai nem annyira egyénenként, inkább párosan ellentétesek.

Részese-e mármost Ottilia lénye annak az igazi, természetes ártatlanságnak, amelynek ugyanúgy semmi köze a kétértelmű érintetlenséghez, mint a boldog bűntelenséghez? Van jelleme? Természete – s ha igen, korántsem saját nyíltszívűsége folytán, mint inkább a szabad és eltökélt kifejezés jóvoltából – világosan szemünk előtt áll? Mindezeknek az ellenkezőjéről győz meg minket. Zárkózott – s több ennél; bármit tesz s mond, nem bírja föloldani magába-zárultságát. Létezését növényi némaság födi; hatalmasan megnyilvánul ez a könyörögve fölemelt kezek Daphné-motívumában;° elsötétíti még ama szélső-értékeken is, a végső szorongattatásban, mely pedig mindenki másét vakító fénybe borítja. Úgy határoz, hogy meghal, ám ez a döntése nemcsak a jó barátok számára marad mindvégig titok, de – teljes rejtettségében – mintha neki magának is megfoghatatlan lenne. És a gyökerében érinti mora-

litását. Mert ha valahol, akkor az elhatározásban az erkölcsi világ a beszéd szellemének fényébe kerül. Nincs olyan erkölcsi elhatározás, amely nyelvi alak nélkül – szigorúbban: anélkül, hogy benne *közlés* tárgyává lenne – megelevenedhet. Ezért olyan kérdéses Ottilia halál-óhajtásának erkölcsisége: mert teljes hallgatásba borítja. Nem elhatározás ennek az igazi alapja, hanem ösztön. Ezért nem szent a halála, ahogy ezt kétértelműen jelezni látszik ő maga. Ha fölismeri, hogy kilépett „pályájáról", ez a szó a valóságban csakis azt jelentheti: belső pusztulásától csupán a halál válthatja meg. Ekképp a halál bűnhődés a sors értelmében, s nem szent föloldozás; mert ilyet az önként vállalt halál sosem adhat, ez csak az isteni-mód kiszabott halállal lehet az ember része. Ottilia halála, akár az érintetlensége, csak bukottságtól menekülő lelkének végső kiútja. Halálösztönében a nyugalomvágy szólal meg. Goethének gondja van rá, hogy jelezze: ez az ösztön Ottilia természeteleméből fakad. Ottilia meghal, mert megvonja magától a táplálékot; de a regényben már értesültünk róla, hogy boldogabb időkben is gyakran ellenére volt az étel. Ottilia létezése, melyet Gundolf szentnek nevez, nem is annyira azért szentsége-vesztett, mert a széthulló házasság ellenében nem bírt volna megállni, hanem mert minden látszatával s alakulásával sorsszerű elemi erők alárendeltje volt mindhalálig, döntésre képtelenül tengődvén. Ez – a bűnösen ártatlan megmaradás a sors terében – a fölszínesebb szemlélőt tragikum képével téveszti meg. Így beszélhet Gundolf „e mű pátoszáról", mely „nem kevésbé tragikusan magasztos és megrázó, mint amely Szophoklész Oidiposzából szól". Elődje ebben François-Poncet, az „affinités électives"-ről írt üres, dagályos könyvében. De ez az elképzelhető leghamisabb ítélet. Hiszen a hős tragikus szavában a döntés magasába emelkedik az ember, s a mítoszbeli bűn s ártatlanság szakadék mélyeként tátong s tűnik el.

A bűnbeesés és az ártatlanság *túlján* lelhető a jó és a rossz *innenje*,° melyet azonban csak a hős érhet el, soha a habozó kislány. Ezért üres fecsegés, ha itt bárki Ottilia „tragikus megtisztulását" emlegeti. Képzelhetni se kevésbé tragikusat, mint ez a gyászos vég.

De a néma ösztön nemcsak ebből ismerszik; tartástalannak bizonyul Ottilia élete akkor is, ha erkölcsi rend fénykörébe kerül. Ám erre csak az olyan kritikusnak volt szeme, aki egyébként teljesen érzéketlenül állt szembe magával a művel. Így Julian Schmidt házi sütetű elméje kellett hozzá, hogy kérdés legyen a kérdés, melynek pedig, elfogulatlan szemlélő számára, az esemény láttán nyomban föl kellene merülnie. „Az ellen mit sem mondanánk, ha a szenvedély erősebb lett volna, mint a lelkiismeret, ám hogyan értsük a lelkiismeretnek ezt az elnémulását?" „Ottilia bűnt követ el, később ezt nagyon mélyen, a szükségesnél mélyebben átérzi; de hogyan, hogy korábban is nem érzi már?... Miképp lehetséges, hogy egy ilyen jó anyagú s jól nevelt lélek, mint minden bizonnyal Ottilia, nem érzi, hogy Eduarddal szembeni viselkedésével vétkezik Charlotte ellen, jótevője ellen?" Tekinthetjük a regény legmélyebb összefüggéseit, e kérdés a maga rendkívül egyszerű módján jogos marad. Ha nem ismerjük fel kényszerítő erejét, homályban marad a regény lényege. Mert a morális hangnak ezt a némaságát nem lehet az ösztönös érzelmek fojtott beszédéhez hasonlóan az egyéniség vonásának vélni. Nem az emberi lény határai közti meghatározó jegy ez. E hallgatással emésztő módon megtelepedett a látszat a legnemesebb lény szívébe. És furcsa mód Minna Herzlieb hallgatagságára emlékeztet mindez, aki magas kort élt meg, elmebetegen. A cselekvés minden néma tisztasága-világossága látszat, s az önmagát ekképp őrző ember bensője valójában neki magának ugyanolyan homályos, mint másnak. Ottilia emberi élete végül

mintha már csak naplójában rezdülne. Mert szép beszédtehetséggel megáldott létezése egyre inkább ebbe a néma följegyzősdibe szökne. Ám ezek a följegyzések is csak egy elhalálozott emlékművét építik. A titkok megnyilatkozása bennük, titkoké, melyeket csak a halál fejthetne meg, hozzászokik a fokozatos elmúláshoz; és e megnyilatkozások, a még élő lény hallgatagságát tanúsítván, teljes elnémulását is előre jelzik. Még szellemi, elragadott hangulatába is behatol a följegyzések írónőjének életében uralkodó látszatszerűség. Mert a naplónak mindig veszélye, hogy az emlékezés csíráit a lélekben túl korán födi fel, s gyümölcsük érését meghiúsítja, ám szükségszerűen végzetessé válik ott, ahol kizárólag a lelki élet jut szóhoz benne. És mégis, a bensőségessé tett létezés minden ereje az emlékezésből származik végül. Csak ez biztosítja a szerelem lelkét. Ez lélegzik a goethei emlékezésben: „Mi már egyszer, tűnt időkben, éltünk, / S nővérem voltál vagy asszonyom." S ahogy ily kötelékben a szépség emlékezésként él tovább, virágzásában is lényegtelen nélküle. Ezt tanúsítják Platón Phaidroszának szavai: „Aki az imént avattatott be, és sokat szemlélt az ottaniakból, midőn itt pillant meg istenhez hasonlatos arcot vagy testalkatot, mely a szépséget híven tükrözi, először megborzong, és szívébe lopózik valami a hajdani megrendülésből; majd rátekintve istenként tiszteli . . . mert a szépség eszméjét idéző emlékezés magasztosan látja e szépséget újra a meggondoltság mellett szent földön állva".

Ottilia létezése nem ébreszt ilyen emlékezést, benne valóban a szépség marad az első és lényegi elem. S mindaz a kedvező „benyomás", amit kelt, „csak a jelenségből származik; a sok-sok naplóoldal ellenére zárt marad belső lénye, zártabb, mint Heinrich von Kleist bármely nőalakjáé".° E felismerését Julian Schmidt egy régi kritikával osztja, mely különös határozottsággal szögezi le: „Ez az Ottilia nem az író szelleméből

lelkedzett hív gyermek, hanem bűnös jegyben fogant, kettősemlékeztetőt hordozván: Mignont s egy régi Masaccio- vagy Giotto-képet idézve." Ottilia alakjában Goethe valóban átlépi az epika határát a festészet irányába. Mert a szép mint az eleven lények lényegi tartalma, megjelenését tekintve, az epikus anyag körén kívül foglal helyet. És mégis, Ottilia a regény középpontjában áll. Mert nem túlzunk, ha azt állítjuk: a regény iránti érdeklődés alapfeltétele Ottilia szépségéről alkotott meggyőződésünk. Ez a szépség, amíg világa fennmarad, nem tűnhet el: a koporsó, melyben a halott lány pihen, lezáratlan. Goethe ebben a művében nagyon messze távolodott a szépség epikus ábrázolásának híres homéroszi mintaképétől. Mert nemcsak hogy Heléna Parist gúnyolva mindig sokkal határozottabbnak mutatkozik, mint szavaiban bármikor is Ottilia; Goethe főhősnője szépségének ábrázolása során azt a híres szabályt sem követi, amelyet a városfalon összegyülekezett aggok csodáló-beszédéből vontak le. A kitüntető jelzők, melyekkel Ottiliát akár a regényforma törvényei ellen vétve is fölruházza, arra szolgálnak csupán, hogy kiemeljék arról az epikai síkról, ahol ő, az író uralkodik, s idegen elevenséget adjanak neki, amelyért az író nem felelős. Minél távolabb kerül így a homéroszi Helénától, annál közelebb jár a goetheihez. Kétértelmű ártatlansággal és tüneményszerű szépséggel, úgy áll Ottilia is, mint az a másik, föloldozó halálra várva. És az ő jelenségéből sem hiányzik a szellemidézés.

A görög Heléna epizódszerű alakjával szemben Goethe teljes mesterségbeli védettséggel áll, átvilágítván a drámai ábrázolás formájában magát a lélekidézést is – és ilyen értelemben szemernyit sem lehet véletlen, hogy sosem íródott meg az a jelenet, amelyben Faust Perszephonétól Helénát kérte volna." A *Vonzások és választások*-ban viszont a szellemidézés

démoni elvei magának a költői képnek közepéig hatolnak. Mert mindig csak egy látszat-tünemény kerül felidézésre, Ottiliában az eleven szépség, amely erőteljesen, titokzatosan és derítetlenül, „anyagként" – a leghatalmasabb értelemben! – tolul fel. Így igazolódik a Hadész-szerűség, amellyel az író a cselekményt felruházza: írói tehetségének mélye előtt úgy áll meg, mint Odüsszeusz állhatott meztelen karddal a vérrel teli gödör előtt, s mint ez, ő is űzi egyre a szomjas árnyakat, hogy csak azokat tűrje, amelyeknek szikár szavát keresi. Jele ily beszéd a szellem-eredetnek. Az író teremti elő azt a sajátosan áttetsző, ugyanakkor preciőz elemet, amely mind a koncepció egészében, mind a kivitelezésben ott lelhető. Az a képletszerűség, amely elsősorban az alapkoncepció kialakítása után Goethe által jelentősen bővített második részben föltűnik, utalásszerűen jelentkezik már a stílusban is, számtalan párhuzammal, fokozással, megszorítással; a kései Goethe írásművészetének jellemzőivel. Ilyen értelemben mondja Arnimnak Görres, hogy a *Vonzások és választások*-ban, érzése szerint, mintha egy s más „fényezve s nem faragva" lenne. Ez a megállapítás kiváltképp az életbölcselet maximáira illhetne. Még problematikusabbak azok a vonások, amelyeket a tisztán receptív szándék egyáltalán nem bír megfejteni: ama megfelelések, amelyek kizárólag az esztétikaitól teljesen elforduló, filológiát-kutató szemlélet előtt tárulnak. Ezekben az ábrázolás bizonyossággal az idéző-igék tartományába csúszik át. Ezért hiányzik belőle olyan gyakran a művészi megelevenítés végső pillanatnyisága és végérvényessége, a forma. A regényben ez a forma nem is annyira *fölépíti* csak az alakokat, amelyek gyakran saját hatalmuk teljéből eredően formátlanul, mitikusként jelentkeznek, inkább félénken, mintegy játszadozva köröttük arabeszkszerűen, kiteljesíti őket s aztán teljes joggal *föloldja*. Inherens problematika kifejezőjének tekinthető a re-

gény hatása. Egyéb regényektől, melyek hatásuk java – ha nem is legjava – részét az olvasó elfogulatlan érzésében lelik, abban különbözik, hogy az olvasó érzését végsőkig összekuszálja. Kezdettől sajátja volt bizonyos ködösítő hatás, mely a rokon lelkeket rajongó együttérzésre sarkallta, az idegenebbeket ellenkező tétovaságra, kuszaságra kárhoztatta; megfelelően csak a megvesztegethetetlen értelem reagálhatott rá, amelynek védelmében a szív átadhatja magát e mű roppant, lelke-idézett szépségének.

A szellemidézés a teremtés negatív ellenképe. Állítása szerint szintén a semmiből alkotja meg a világot. A műalkotásnak egyikhez sincs rokon-köze. Mert nem a semmiből, hanem a káoszból lép elő. De – ellentétben azzal, amit az emanáció elmélete° tanít a teremtett világról – szó sincs róla, hogy kiszakítaná belőle magát. A művészi alkotás nem „csinál" semmit a káoszból, nem hatja át; ama káosz elemeiből ugyanúgy nem keverhető látszat, ahogy a bűvös felidézés sem hat ekképp a valóságban. A varázsige hat így, az idézés igéje. A forma azonban itt egy pillanatra: világgá bűvöl. Ezért nem szabad egyetlen műalkotásnak sem teljesen bűvöletlenül élőnek látszania, hiszen így puszta látszattá válik, és megszűnik műalkotásnak lenni. A benne hullámzó életnek meg kell merevednie, mintha egy pillanat bűvöletének lenne foglya. Ez a benne lényegesen létező elem a puszta szépség, a merő harmónia, amely a káoszt – és a valóságban épp csak ezt, nem a világot – áthatja áramával, de csak színleg teszi elevenné. A kifejezés nélküli: ez parancsol álljt ennek a látszatnak, ez bűvöli el a mozgást, hallgattatja el közbevágásával a harmóniát. Ez az élet alapozza meg a mű titkát, a megmerevedés a mű benső tartalmát. Ahogy a parancsoló szó megszakítja egy nő kifogáskeresését, s épp ott ugratja ki az igazságot, ahol félbeszakítja, ekképp kényszeríti a kifejezés nélküli a remegő

harmóniát megállásra s örökíti meg közbevágásával remegését. Ebben a megörökítésben kell a szépnek felelnie magáért, ám mintha épp ebben a felelősségtevésben szakítanák meg, s így tartalmának öröklétét épp e félbeszakítás kegyéből kapja. A kifejezés nélküli az a kritikai erő, amely a művészetben nem képes ugyan elválasztani a látszatot a lényegtől, de keveredésüket is megakadályozza. Ereje: morális szava. A kifejezésnélküliben az igaz magasztos ereje jelenik meg, úgy, ahogy a morális világ törvényei szerint a valódi világ nyelve meghatározza. Az igaz ugyanis széttöri, ami a káosz örökségeként minden szépben tovább él: a hamis, tévelygő totalitást – az abszolútat. Csak ez teljesíti ki a művet, amelyet szétzúz darabokra, az igaz világ töredékévé, egy szimbólum torzójává. S mivel a nyelv és a művészet kategóriája, nem pedig a műé vagy a műfajoké, a kifejezés-nélküli nem határozható meg szigorúbban, mint Hölderlinnek az *Oidiposz*-hoz fűzött egyik megjegyzésével, melynek alapvető jelentőségét – a tragédia elméletén túl minden művészetre vonatkozóan –, úgy látszik, még nem ismerték föl. Idézzük: „A tragikus átvitel ugyanis tulajdonképp üres, és ez a legkötetlenebb. – Ezáltal lesz a képzetek ritmikus egymásutánjában, melyben az átvitel megmutatkozik, az, amit a szótagok tömegében cezúrának neveznek, a tiszta szó, az ellen-ritmikus megszakítás szükségessé, jelesül azért, hogy a képzetek sodró váltakozásával, summumán, olyképp találkozzék, hogy attól-többé már ne a képzetváltakozás, de maga a képzet jelenjék meg." A „nyugati junói józanság", amelyet Hölderlin pár évvel azelőtt, hogy ezt írta, a német művészetgyakorlat egészének csaknem elérhetetlen céljaként képzelt el, csupán másik jelölése annak a cezúrának, amelyben a harmóniával együtt minden más kifejezés is elcsitul, hogy egy, minden művészeti eszközön belül kifejezés nélküli erőnek helyet adjon. Ilyen erőt aligha szemléltet

világosabban más, mint – egyrészt – a görög tragédia, másrészt a hölderlini himnuszköltészet. A tragédiában a hős elnémulásaként, a himnuszban a ritmus ellenvetéseként. Igen, ezt a ritmust nem is lehetne alkalmasabban jellemezni, mint így: valami, a költőn túlnanról, a költészet szavába vág. Ez az oka, „hogy egy himnusz ritkán (s teljes joggal talán sohasem) nevezhető »szép«-nek." Ebben a lírában a kifejezés-nélküli, a goetheiben a szépség nyomul előre annak szélső határáig, ami a műalkotásban egyáltalán megragadható. Ami ezen a határon túl mozog, az egyikben: az őrület tenyészete, a másikban: a megidézett jelenség. S ez utóbbi területen a német költészetnek tapodtat sem szabad előbbre merészkednie, mint Goethe, máskülönben könyörtelenül áldozatul esik egy látszatvilágnak, melynek legcsábítóbb képeit Rudolf Borchardt idézte. Hiszen még mesterének művében is látjuk bizonyos jeleit, hogy nem mindig menekült meg attól az önszelleméhez legközelebbi kísértéstől, hogy *látszatot* idézzen.

Így például a regényen végzett munkájára alkalmakként ilyen szavakkal emlékezik: „Már az is épp elég öröm, ha ebben a mozgalmas időben a csöndes szenvedélyek mélyére menekülhetünk." Itt a mozgalmas felszín és a csöndes mély ellentéte csak futólag idéz vizet, ám ez az utalás-jellegű hasonlat Zelternél egészen egyértelmű már, amikor a regényt tárgyaló levelében így ír Goethének: „Illik ehhez, végül, még egy olyan írásmód, mely mint a tiszta elem maga, hol is fürge lakók ide-oda úszkálnak, villogva és elsötétülve megint föl-le járnak, s mindeközben el sem tévedhetnek, el sem veszhetnek." Ami itt Zelter kellőképp mindeddig nem értékelt módján kifejezve megvilágítja, miképp rokona az író forma-bűvöletes stílusa a víz lenyűgöző tükröződéseinek. És, túl minden stilisztikán, utal ama „csónakázótó" jelentésére, végül: az egész mű értelmi tartalmára. Ahogy ugyanis ott kétértelműen

a látszatszerű lélek ártatlan tisztasággal csalogat s von a legmélyebb sötétbe, akképp részese a víz is ennek a különös mágiának. Mert a víz – egyrészt –: fekete, sötét, kifürkészhetetlen, másrészt: tükröz, tiszta, tisztít. Ennek a kétértelműségnek az ereje már *A halász*-nak is témája volt, a *Vonzások és választások* szenvedélyének lényegében azonban uralkodóvá vált. Egyrészt bevezet ennek középpontjába, másrészt vissza megint a szép életről szemléltetett képének mitikus eredetére, melynek föl- s megismerését teljes világossággal teszi lehetővé. „Amaz elemben, melyből az istennő" – Aphrodité – „kiszállt, mintha ott lenne a szépség való-igazán honos. Áramló folyók s források képében dicsérik; az Ókeanidák° egyikének neve is ily szép áradást jelöl; a Nereidák° közül kilép a szép Galateia, s az istenek közül számosan származnak a tenger szép lábú leányaitól. A mozgó elem, ahogy körüllocsolja a habjait hasító nő lábát, szépséget adóan nedvesíti az istennő-lábakat, és az ezüstlábú Téthüsz mindörökre mintakép marad, mely szerint a görögök költői képzelete alakzatainak ezt a testrészét formálja... Hésziodosz egyetlen férfinak vagy férfi istennek sem tulajdonít szépséget; sőt, itt még benső értéket sem. A szépség messze-kizárólagosan a női külső-alakhoz, Aphroditéhez és az ókeanoszi életformához kötődve jelenik meg." Ha így – Walter *Az ókor esztétikája* című műve szerint – a merőben szép élet eredete a mítosz tanítása-utasítása szerint a harmonikus-káoszi világban lelhető fel, Ottiliáét a mélyebb érzés kereste ott. Hengstenberg, gyűlölködve, Ottilia „nimfás étvágyá"-ról beszél, Werner, tapogatózva, „iszonyatósággal gyengéd tengeri sellő"-nek említi; ám Bettina hasonlíthatatlan biztonsággal érinti a legbensőbb összefüggést: „Szerelmes vagy belé, Goethe, régóta sejtem én; ez a Vénusz a te szenvedélyed háborgó tengeréből lépett ki, s elvetvén a

könnyek gyöngy-vetését a földbe, újra eltűnik a földöntúli ragyogásba."

Az a látszatszerűség, amely Ottilia szépségét meghatározza, lényegietlenséggel fenyegeti a menekvést is, mely a barátokra, harcaik nyomán, várhat. Mert ha a szépség látszatszerű, az lesz az engesztelés is, amelyet – mitikusan – életben s halálban ígér. Az áldozat hiábavaló lenne, ahogy a virulás is az volt; és az engesztelődés csak az engesztelődés látszata. Igazi kiengesztelődés valójában csak Istennel van. Ilyenkor az egyén kiengesztelődik vele, s csak általa az emberekkel. A látszatengesztelésnek viszont az a jellemzője, hogy emberek megengesztelődnek egymás között, s ezáltal Istennel. A látszólagos és a valódi engesztelés e viszonya ismét találó a regény s a novella ellentétére. Hiszen a bámulatos viszály, mely a szeretőket ifjúságukban gyötri, végső soron arra tör, hogy szerelmük, mely az igaz engesztelés kedvéért életet kockáztat, végül el is nyerje az engeszteltetést s vele a békét, mely szerelmi kötésük tartós közege lesz. Mert Istennel senkinek se lehet igaz engesztelődése, aki ebben mindenét – bármi legyen is ez – meg nem semmisíti, hogy azután csak Isten kiengesztelt tekintete előtt állva lássa újra támadni; ezért jellemzi egy halált megvető ugrás azt a pillanatot, amikor – mindegyikük Isten előtt külön! – a kiengesztelés végett cselekvésre szánják el magukat. És csak az ilyen engeszteléskészségben megengesztelődve lelhetnek egymásra. Mert az engesztelés, mely teljességgel világfölötti és műalkotás számára aligha alkalmas tárgy, a felebarátok kiengesztelődésében tükröződik világi módon. Mely igen elmarad emögött az a nemes elnézés, az a tűrés és gyengédség, amely végül csak növeli a távolságot, amit a regény alakjai eleve éreznek. Mivel a nyílt összecsapást, melynek túlzását Goethe még egy lány erőszak-cselekedeté-

ben is ábrázolni merte, mindvégig elkerülik, a kiengesztelődés sem adatik meg számukra. Oly sok szenvedés, oly kevés harc. Ezért hallgat minden indulat. Sosem mutatkozik külszínileg egyik sem: ellenségesség, bosszúvágy, irigység formájában; de belül sem él panaszként, szégyenkezésként, kétségbeesésként. Mert hogyan lehetne a meg nem hallgatott szerelmes lány kétségbeesett cselekedetét Ottilia áldozatával összevetni, mely utóbbi Isten kezébe nem a legdrágább értéket, hanem a legsúlyosabb terhet helyezi, és Isten eljövendő döntésének is elébe vág. E látszatból az igaz kiengesztelés minden megsemmisítő eleme hiányzik, amiképpen Ottilia halála módja is, a lehetőségekhez képest, híján van bármi fájdalmasnak és erőszakosnak. S nem kizárólag ezzel, hogy a hivő lélekhez nem méltó szándék következményeképpen a békételenség fenyegetése tornyosul a túlságos-békülékenyek fölébe. Mert amit az író nagyon is elhallgat, rendkívül egyszerűen kitűnik a mű egészének menetéből: hogy az erkölcs törvényei szerint a szenvedély minden jogát s boldogságát elveszíti, ahol egyezményt keres a polgári, a gazdag, a biztonságos élettel. Ez az a szakadék, amely fölött az író hiába próbálja a tiszta emberi erkölcsi érzület keskeny pallóján alvajáró biztonsággal átkalauzolni alakjait. E nemes önfegyelmezés és önuralom nem képes pótolni azt a világosságot, melyet az író önmagától bizonnyal ugyanígy távolíthatott el, ahogy tőlük. (Stifter ebben tökéletes epigonja.) Abban a néma elfogódottságban, amely ezeket az embereket az emberi, mi több, polgári erkölcs körébe zárja s ott a szenvedély életét megmenteni reméli számukra, ebben rejlik a sötét vétség, mely sötét bűnhődést követel. Alapjában mind a jog ítélete elől menekülnek, mely még hatalmat jelent fölöttük. Ha, színleg, nemes lényük fölmenti is őket e vonatkozásban, valójában csak áldozat lehet megmentőjük. Ezért nem lesz részük az a béke, melyet a har-

mónia kölcsönözhet; Goethén iskolázott életművészetük csak még tompábbá teszi ezt a fojtottságot. Mert körükben vihar előtti csend uralkodik, míg a novellában zivatar és béke. A kiengesztelődőket szeretet vezérli, az engesztelés látszataként csak a szépség marad vissza.

Az igazán szeretők számára a kedves szépsége nem döntő. Ha ez volt, ami kezdetben egymáshoz vonzotta őket, nagyobb mód csodálatos dolgok egyre s egyre feledtetik velük, míg, persze, mindvégig emlékezni fognak rá ugyanígy. Nem így áll ez a szenvedéllyel. A szenvedélyt a szépség legparányibb, legfutóbb tűnése is kétségbe ejti. Mert csak a szerelem számára a legdrágább javak legdrágábbja a szépség, a szenvedély számára: a legszebb. Szenvedélyes az a nem-tetszés is, amelylyel a barátok a novellától elfordulnak. Mert a szépség elveszte elviselhetetlen nekik. Az a vadság, amely a lányt eltorzítja, nem a Luciane üres, rontó vadsága, hanem egy nemesebb teremtés sürgető, üdvhozó vadsága, s bármily kecses legyen is ő maga, ez elegendő ahhoz, hogy hökkentő lényeget párosítson vele, mely megfosztja a szépség kanonizált kifejezésétől. Ez a lány nem lényegien szép, Ottilia igen. S a maga módján Eduard is az, nemhiába dicsérik e pár szépségét. Goethe maga azonban nemcsak tehetségének – a művészet határán is túl terjedő – minden hatalmát latba vetve akarta száműzni ezt a szépséget, de igen-igen könnyű kézzel oda is hatott, hogy e szelíd, leplezett szépség a mű sejthető középpontja legyen. Ottilia nevével arra a szentre utal, akinek mint a szembajosok patrónusának, a fekete-erdei Odilienbergen kolostort alapítottak. „Szeme-vigasza" minden férfinak, így nevezi Goethe; sőt, nevében még ama szelíd fény képzete is idéződik, mely beteg szemek jótevője és minden látszat honа. Ezzel szegezi szembe azt a ragyogást, mely fájdalmasan sugároz, s melyet nevében s jelenségében is Luciane hordoz,

és napszerű, tágas életkört vonván, a holdas-titkos Ottilia ellenében. Mivel azonban Ottilia szelídségét nemcsak Luciane hamis vadsága mellé állítja, hanem a novellabeli szeretők igaz vad volta mellé is, ez a lágy ottiliai derengés az idegenes tündökletek s a józan fény közt rajzol ki lény-alakot. Az őrjöngő támadás, melyről a novella beszámol, a kedves szeme fénye ellen irányult; e minden látszattól távoli szerelem érzületét szigorúbban nem is jelezhette volna semmi. A szenvedély e bűvkör foglya marad, és az egymástól elégve elhajlókat még a hűség sem tartóztathatja. A szépség bármely látszatmegjelenésének úgy, maga-mivoltában, hódolva, a kaotikus pusztítóan kitör, ha nem párosul hozzá szellemibb elem, mely a látszat szelídítésére képes. Ez pedig a vonzalom.

A vonzalomban oldozódik el az ember a szenvedélytől. Ez az a lényegi törvény, mely a látszat szférájából való kioldozódást s egyáltalán, a lényeg birodalmába való átmenetet mindannyiszor meghatározza, és ebben áll: fokozatosan, sőt, a látszat végső, szélsőséges fölfokozódása jegyében végbemegy a változás. Így, a vonzalom színre lépésével a szenvedély minden addiginál jobban – s most valóban teljesen! – szerelemmé lesz. A szenvedély és a vonzalom minden látszatszerű szerelem eleme, minden olyan szerelemé, amely nem az érzés kudarcában, hanem egyedül ájultságában különbözik az igazitól. És így kell kimondani azt is, hogy Ottiliában és Eduardban nem az igaz szerelem él. A szerelem csak ott lesz tökéletes, ahol – természete fölé emelve – Isten beavatkozása megmenti. Így ama szerelemnek, melynek démona Erósz, nem a mezítelen meghiúsulás jelenti sötét végét, hanem az ember természetében rejlő legmélyebb tökéletlenség valódi előhívása. Mert ez teszi lehetetlenné, hogy az emberi szerelem kiteljesedjék. Ezért, hogy minden olyan szerelembe, amelyet csak ez határoz meg, a vonzalom mint az erósz thanatosz° tulajdonkép-

peni műve lép be: annak bevallása, hogy az ember nem képes szeretni. Míg minden megmentett, igaz szerelemben a szenvedély úgy szekundál, ahogy a vonzalom megmarad, történetük s egymásba-átmenetük képezi az erósz lényegét. Persze, a szeretők Bielschowsky-féle kárhoztatása nem erre fut ki. De még az ő banális hangja sem fedi el az igazságot. Miután tudniillik utal a férfi szerető féktelen önzésére, Ottilia tévedhetetlen szerelméről ekképp ejt szót: „Az életben hébehóba adódhat ily abnormis jelenség. De akkor vállat vonunk csak, és azt mondjuk: nem értjük. S ha valamely írói leleményre mondjuk ezt, máris a legsúlyosabban elítéltük. Az írói alkotást érteni akarjuk, értenünk kell. Mert az író: teremtő. Lelkek megalkotója." Bizonyára kérdéses, mennyire érthetünk ezzel egyet. Kétségtelen azonban, hogy e goethei regényalakok mintha nem megalkotva, nem is csupán alakítva, inkább odabűvölve lennének. Innen ered viszont az a fajta sötétség, amely a művészeti alkotásoktól idegen, s amelyet csak az fejthet meg, aki tud az itt honos látszat-lényegiségről. Mert a látszatot ez a mű nemcsak ábrázolja, de: maga az ábrázolás is látszat. Ezért, hogy a látszat oly sokat jelenthet, ezért, hogy ez az ábrázolás oly sok jelentésű; csak ezért. Átfogóbb érvénnyel leplezi le ezt a törést szenvedett szerelmet az, hogy minden önmagába-nőtt szerelemnek úrrá kell lennie a világon: vagy természetes kimenetellel, a közös – jelesül: szigorúan egyidejű – halállal, vagy természetfeletti tartalmában, a házasságban. Ezt mondta ki Goethe a novellában; amikor az a pillanat, amelyben közösen készek a halálra, isteni akarat révén új életet ajándékoz a szeretőknek, elvesztik igényüket a régi jogra. Itt az író kettejük életét megmentettnek mutatja épp abban az értelemben, amelyben a hivő lelkekét a házasság megőrzi; ennek a párnak az alakjában Goethe az igazi szerelem hatalmát ábrázolta, azt, amelyet vallási for-

mában kimondani nem kívánt. Ezzel szemben áll a regényben ugyanezen élettartomány kétszeres kudarca. Kettejük élete magányos pusztulás, a túlélőknek viszont nem adatik meg a házasság. A regény befejezése a kapitányt és Charlotte-ot árnyakként láttatja a pokol tornácán. Mivel az író egyik párban sem juttathatta érvényre az igazi szerelmet, mely ezt a világot okvetlenül szétvetette volna, feltűnés nélkül, ám félreérthetetlenül a novella alakjaiban tűzte művébe ennek jelét.

Az ingatag szerelem a jogi normák hatáskörébe tartozik. Eduard és Charlotte házassága, még széthullóban is, megadja e szerelemnek a kegyelemdöfést, mert a házasságban – bárha mitikus torzításban, mindegy! – a döntés nagysága lelhető, melyet a választás sosem ér fel. Ekképp mond róla ítéletet a regény címe; Goethe, a jelek szerint, ennek csak félig lehetett tudatában. Mert könyvéről maga írván, megpróbálja megmenteni a választás fogalmát az erkölcsi gondolkodás számára. „Úgy tűnik, kitartó phisicai munkái ösztönözték e különös címválasztásra a szerzőt. Megfigyelte ugyanis, hogy a természettudományt művelve gyakran élünk etikai hasonlatokkal, hogy közelebb hozzunk valami emberi tudásunkhoz nagyon távolit; így, hogy egy erkölcsi eset kapcsán egy vegytani hasonlat szavát vezette vissza joggal szellemi eredethelyéhez, s tehette ezt annál is inkább, mert a természet mindenben egy, s még az ész derűs szabadságának tartományát is feltartóztathatatlan szelik át a komorabb, szenvedélyes szükségszerűség nyomai, melyeket csak fensőbb Kéz törölhet el teljesen, s talán nem is ebben az életben itt." De ezeknél a mondatoknál, melyek Isten birodalmát, amelyben a szeretők lakoznak, mintha hiába keresnék az ész derűs szabadságában, világosabban beszél a puszta szó. „Rokonság":° önmagában véve a legtisztább szó ez máris, amellyel a legszorosabb em-

beri köteléket mind értéke, mind okai szerint jelölhetünk. És a házasságban eléggé erős ahhoz, hogy szó szerint megcsinálja metaforáját is. A választás ezt sem erősíteni nem tudhatja, sem az ilyen rokonság szellemi eleme nem épülhet a választásra; elsősorban az nem. Ez a lázadó nagyralátás azonban a legcáfolhatatlanabbul bizonyítja a szó kettős értelmét; e szó a cselekvés aktusában megragadott elemmel egyszersmind a választás aktusát is jelenti. Csak: minden olyan esetben, amikor a rokonság elhatározás kérdése, az elhatározás a választás fokozatán át a döntésig jut el. Ez megsemmisíti a választást, hogy megalapozza a hűséget: csak a döntést, nem a választást jegyzik az élet könyvében. Mert a választás természetes, és akár elemek tulajdonsága is lehet; a döntés azonban transzcendens. – Mert ezt a szerelmet még nem illeti meg a legmagasabb rendű jog, csak ezért illetheti meg a házasságot még nagyobb hatalom. Ám az író a pusztuló házasságnak semmiképp sem ismeri el önálló jogát. A házasság semmilyen értelemben nem állhat a regény középpontjában. Ezzel kapcsolatban, mint számtalan mások, Hebbel is teljes tévedésben van, mikor azt mondja: „A goethei *Vonzások és választások*-ban egy oldal mégis elvont maradt. Jó okfejtéssel utal a házasságnak az állam és az emberiség számára való felmérhetetlen jelentőségére, ám ez az ábrázolás körében nem válik szemléletessé, holott ez lehetséges lett volna, s az egész mű hatását is igen erősítené." S korábban, már a *Mária Magdaléna* előszavában: „Meg nem magyarázhatom, miképp véthetett Goethe, aki igazi művész volt, s nagy művész, a *Vonzások és választások*-ban ily nagyon a belső forma ellen: a szórakozott boncolóhoz hasonlatosan, ki valódi test helyett automatát helyez a boncasztalra, Eduard és Charlotte eredendően semmis, sőt, erkölcstelen házasságát állította ábrázolása középpontjába, s e viszonyt úgy kezelte s használta, mint-

ha épp ellentétes, teljesen jogosult kapcsolat volna." Nos, ha még el is tekintünk attól, hogy a házasság nem a cselekmény központja, hanem eszköze – bizonyos, hogy Goethe nem akarta s nem is ábrázolta olyannak a házasságot, amilyennek Hebbel gondolta. Túl mélyen érezhette, hogy „eredendően" mi sem mondható róla, hogy a házasság erkölcsössége kizárólag hűségében, erkölcstelensége csakis hűtlenségében bizonyosodhat be. Arról nem is szólva, hogy netán szenvedély képezhetné alapját! A jezsuita Baumgartner laposan, de nem hamisan mondja: „Szeretik egymást, de ama szenvedély nélkül, amely a beteges és érzékeny kedély számára az élet egyetlen varázsa." De ezért még a házastársi hűség nem kevésbé feltételhez kötött. Kettős értelemben: szükségszerű és elégséges feltétel alapján. Amaz a döntés fundamentális része. A döntés bizonnyal nem önkényesebb azáltal, hogy nem a szenvedély a megkülönböztető jegye. Ellenkezőleg, e megkülönböztetés annál kevésbé kétértelmű, annál szigorúbban áll előtte a tapasztalat jellegében. A döntés hordozója ugyanis csak olyan tapasztalat lehet, amely – túl minden későbbi történésen és összevetésen – a tapasztalattevő számára lényegien egyszerinek s egyetlennek mutatkozik, míg minden olyan kísérlet, mely az élményre építené a döntést, az őszinte embert előbb-utóbb cserbenhagyja. Ha a házastársi hűségnek ez a szükséges feltétele adva van, az elegendő feltétel: a kötelesség-teljesítés. Csak ha e kettő egyike kétségkívül adva *volt*, határozható meg, mi a házasság törésének oka. Csak akkor lehet világos, hogy ez „eredendően" szükségszerű-e, vagy netán visszatéréssel menekvés remélhető. S ezzel az az előtörténet, amelyet Goethe a regény számára kitalált, a legcsalhatatlanabb érzés tanúsítója lesz. Régebben Eduard és Charlotte szerette ugyan egymást, de ettől eltekintve mindketten semmis házassági kötelékre léptek már, mielőtt egyesültek. Talán csak

ezen az egyetlen módon maradhatott bizonytalanságban, hol is keresendő a két házasfél életében a ballépés: a korábbi határozatlanságban, avagy a jelen hűtlenségben. Mert Goethének meg kellett őriznie azt a reményt, hogy az egyszer már győztesnek bizonyult kötés tartós megmaradásra hivatott. Hogy azonban akkor ez a házasság sem jogi, sem polgári formaként nem fordulhat szembe azzal a látszattal, mely félreviszi, aligha kerülte el az író figyelmét. Ez csak a vallás jegyében adathatna meg ennek a házasságnak, mert ilyképp még ennél „rosszabb" házasságok állaga is kikezdhetetlen. Eszerint az összes egyesítő kísérlet kudarcát különösen mélyen motiválja, hogy olyan férfiú a végrehajtójuk, aki a papi szentséggel együtt azt az alapot is elvesztette, mely efféleékre fölhatalmazhatná s -jogosítaná. Mivel azonban a pár újraegyesülése nem adatik meg, a végén diadalmaskodik a kérdés, mely mentegetőleg kísér végig mindent: Nemcsak a megszabadulást jelentette hát ez az elhibázott *kezdettől*? Bárhogyan legyen is – ezek az emberek kiszakadtak a házasság pályaköréből, hogy lényük lényegét más törvények jegyében leljék meg ezután.

A szenvedélynél üdvösebben, de ugyanolyan tehetetlenül vezérli csak a bukás felé a vonzalom is azokat, akik a szenvedélyről lemondanak. De nem a magányosokat teszi tönkre, mint ez. Szétválaszthatatlanul sodorja s kíséri a szeretőket a mélybe, kiengesztelődve érik el pályájuk végét. Ezen az utolsó úton olyan szépség felé fordulnak, amely nem foglya többé a látszatnak; és a zene birodalmában állnak. *Megbékülés*, ezt a címet adta Goethe a *Trilógia*° harmadik költeményének, amelyben a szenvedély elnyugszik. „A zene s a szerelem iker üdve" az, amely itt, ha korántsem megkoronázásként, de első gyönge sejtésként, még csaknem reménytelen hajnali derengésként a meggyötörtekre világít. A zene ugyanis tud megbékülésről a szeretetben, s ezért visel ajánlást a *Trilógiá*-nak

csak az utolsó költeménye, míg az *Elégiá*-ban – mottójában és zárulásában egyképp – a szenvedély ezt mondatja: „Hagyjatok el". Az olyan engesztelődésnek azonban, amely megmarad világi közegében, már ezért is látszatnak kell bizonyulnia, és éppenséggel annak a szenvedélyes látszatnak, mely végül is elhomályosodik. „Az érzékekből hogy illan a dús lét!" „De zene zendül, angyalszárnyalással", és csak most ígéri a látszat, hogy végképp eltűnik, és csak most oly vágyni való a homályosodás, most remélhető, hogy teljes lesz. „Szemünk nedves lesz, s felsőbb vágyban érzi, / hogy kincs a hang, s a könny, isteni, égi." Ezek a könnyek, amelyek zenét hallgatva elborítják a szemet, elfüggönyzik előle a látható világot. Utalás ez ama mély összefüggésre, amely Hermann Cohent, aki az agg Goethe gondolatvilágát talán minden más interpretátornál hívebben érezte, a jelek szerint egy futó megjegyzésekor vezette. „Csak a lírikus, aki Goethében kiteljesedik, csak a férfi, aki könnyeket vet, a végtelen szeretet könnyeit, csak ő adományozhatta a regénynek ezt az egységet." Persze, ez így csak futó sejtés, nem vezet innét tovább, értelmezés felé az út. Mert értelmezni csak az a felismerés képes itt, miszerint a „végtelen" szeretet sokkal kevesebb, mint az egyszerű, amelyről azt mondják, hogy a halál után is elkísér, s hogy a vonzalom az, mely a halálba vezet. De lényege abban hat, és – ha így akarjuk – a regény egysége abban nyilvánul meg, hogy a vonzalom, miképp a kép könnyfátyolozódását a zenében, a látszat szétoszlását eredményezi a megbékülésben a megindultság révén. Mert épp a megindultság az az átmenet, amelyben a látszat – a szépség látszata, mint az engesztelődésé – még egyszer édesnél édesebben földereng elmúlása előtt. Szavakba foglalni sem a humor, sem a tragikum nem képes a szépséget; az áttetsző világosság aurájában meg nem jelenhet. Ezek pontos ellentéte a megindultság. Bűnt s ártatlansá-

got, természetet s túlvilágot szigorúan megkülönböztetni sosem bír. Ebben a szférában jelenik meg Ottilia, e fátyolnak kell szépségét borítania. Mert a megindultság könnye, melyben a pillantás elfátyolozódik, egyszersmind a szépség legsajátabb fátyolát szövi. De a megindultság csak látszata az engesztelődésnek. És milyen állhatatlan és megindító az a csalóka harmónia épp a szeretők fuvolázásában. Világukat a zene teljesen elhagyja. Ahogy a látszat, melyhez a megindultság kötődik, ahogy ez is csak azokban válhat oly hatalmassá, akiket, mint Goethét, nem érint eredendően s legbensőjükben a zene, és nincsenek védve az eleven szépség hatalmától. E szépség lényegi elemét akarja küzdve megmenteni Goethe. S eközben homályosodik el mindjobban e szépség látszata, ahogy a folyadék áttetszősége is odavész ama megrázkódtatás során, mellyel a kristályképződés jár. Mert nem az önmagát élvező kis megindultság, hanem a megrázkódtatás nagy felindulása lehet az a közeg, amelyben az engesztelés látszata leküzdi a szépségét, s ezzel magát is végül. A könnyes panasz: megindultság. S amiképp a könny nélküli jajkiáltásnak, ennek is a dionüszoszi° megrázkódtatás tere ad visszhangteret. „Gyász és fájdalom a dionüszosziban, mint a könnyek, melyek minden élet örök pusztulásán ontatnak, ezek a szelíd eksztázis elemei; ez »élte a kabócának, mely étel s ital nélkül dalol, mígnem meghal«." Így Bernoulli az *Anyajog* száznegyvenegyedik fejezetéhez, ahol is Bachofen a kabócáról ír, arról az állatról, amely eredetileg csak a sötét föld sajátja volt, majd a görögök mély mítosz-érzéke hozta föl, kötelékbe az uránoszi jelképekkel. Mi egyéb lehetett Goethe mély szándéka Ottilia élete végével?

Minél mélyebben érti önmagát a megindultság, annál inkább: átmenet; befejezést nem jelenthet igazi író számára soha. Éppen ezt akarja mondani az is, ha a megrázkódtatás mint a

megindultság legjava része tűnik elő, s ha különös vonatkozásban is, ugyanerre gondol Goethe, amikor Arisztotelész *Poétiká*-jában tallózva így nyilatkozik: „Mármost aki az igazán erkölcsös belső fejlődés útján haladást tesz, érzi s megvallja majd, hogy tragédiák és a tragikus regények a szellemet korántsem könnyebbítik meg, ellenkezőleg, a kedélyt s azt a valamit, amit szívnek nevezünk, nyugtalanítják, s bizonytalan, ködös állapot felé sodorják. Az ifjúkor szereti az ilyet, ezért szenvedélyesen elfogult az efféle produkciók iránt." A megindultság azonban a kusza sejtésből „az igazán erkölcsös ... fejlődés útján" átmenet csak a megrázkódtatás egyetlen objektív tárgyához lehet, mely is a magasztos. Ez az átmenet az, amely a látszat hanyatlásában lejátszódik. Az a látszat, amely Ottilia szépségében megjelenik, már a hanyatló látszat. Mert nem úgy kell érteni, mintha külső veszedelem s erő idézné fel Ottilia vesztét, hanem magának a látszatnak jellegében rejlik oka, hogy ki kell hunynia, és hogy hamar. Egészen másfajta látszat ez, mint a vakító szépség diadalmas látszata; Lucianéra vagy Luciferre gondolhatunk. És míg a goethei Heléna vagy a híresebb Mona Lisa fenséges alakjának rejtélye e kétfajta látszat viszályából születik, Ottilia alakját olyan látszat hatja át, mely kihuny. Ottilia minden moccanásába, külső-belső gesztusába ezt ágyazta az író, hogy végül, a legkomorabban s egyszersmind a leggyengédebben, naplójában egyre inkább egy eltűnő lény létezése rögzítődjék. Tehát Ottiliában nem általában a szépség kettősnek bizonyuló látszata jelenik meg, hanem kizárólag a maga elmúlás-látszata. Persze, ez teszi lehetővé a betekintést, egyáltalán, a szép látszatba, s csak ebben nyilvánul meg maga. Ezért minden olyan szemlélet számára, mely Ottilia alakját vizsgálja, fölmerül a régi kérdés: látszat-e a szépség.

Minden lényegi szép mindig s lényegien, de végtelen sok s

egymástól különböző fokozattal kötődik a látszathoz. Legvégső intenzitását ez a kötődés a megnyilvánuló elevenben éri el, méghozzá épp itt polarizálódik nagyon világosan diadalmas és kihunyó látszattá. Ugyanis minden eleven annál inkább távolodik el a lényegi szép tartományától, minél magasabb rendű az élete, s alakjában ennek megfelelően ez a lényegi szép a leginkább látszatként nyilvánul meg. Szép élet, lényegi-szép és látszatszerű szépség: azonos fogalom e három. Ebben az értelemben függ össze a szép platóni elmélete a látszat még régebbi problémájával épp azáltal, hogy – a *Lakoma* tanúsága szerint – legelőször az eleven szépségre irányul. Ha ez a probléma a platóni spekulációban mégis lappangó marad, ennek oka az, hogy a görög Platón számára a szépség a fiúkban legalább olyan lényegi, mint a lányokban, az élet telje viszont a nőiben nagyobb, mint a férfiben. A látszat egy mozzanata azonban még a legkevésbé elevenben is megmarad; abban az esetben, ha lényegien szép. És ez az eset érvényes minden műalkotásra – köztük a legkevésbé a zenére. Eszerint a művészet minden szépségében megmarad s ott él ez a látszat, vagyis az az élettel határos sáv, amely nélkül művészet nem is képzelhető. Hanem ez a látszat azért nem fogja át a művészet lényegét. Ez a lényeg ugyanis mélyebbre hatol, s eléri azt, ami a műalkotásban – a látszat ellentéteként – mint a kifejezés-nélküli jelölhető, ezen az ellentéten kívül azonban sem elő nem fordul a művészetben, sem egyértelműen meg nem nevezhető. A látszattal ugyanis a kifejezés-nélküli, bármennyire ellentétként, mégis olyképp szükségszerű viszonyban áll, hogy épp a szép – még ha maga nem látszat is – szűnik meg lényegi szépnek lenni, ha tűnik róla a látszat. Mert a látszat úgy tartozik hozzá, mint a burok, és így a szépség lényegi törvényének bizonyul az, hogy a szépség mint ilyen csak burkoltként jelenhet meg. Szó sincs róla tehát, hogy ma-

ga a szépség, ahogy banális bölcselkedések állítják, látszat lenne csupán. A híres képlet, ahogyan Solger végképp elsekélyesítette, miszerint a szépség a láthatóvá vált igazság, inkább e nagy tárgy alapvető eltorzítása. Simmelnek sem lett volna szabad ezt a teorémát oly hanyag ön-engedékenységgel átvennie goethei mondatokból, amelyek a filozófusnak gyakran minden más mód értékesek, csak – szószerintiségükben nem. Ez a képlet, amely – lévén az igazság önmagában láthatatlan, minek következtében is láthatóvá válása csak valamely nem sajátlagos jegyén nyugodhat – a szépségből látszatot csinál, végső soron, eltekintve itt módszertani és értelmiségi hiányosságaitól, filozófiai barbárságba torkollik. Mert nem egyéb barbárságnál azt gondolni, hogy a szép igazsága föltárható. A szépség nem valami más látszata s nem is burka. A szépség maga nem jelenség, hanem minden ízében: lényegiség, olyan persze, amely önmaga számára lényegi csak a burok alatt lehet s marad. Ezért ha a látszat mindegyebütt is merő csalás, a szép látszat a szükségszerűen legleplezettebb előtti burok. Mert a szép nem a burok, de nem is a burkolt tárgy, hanem: burkában a tárgy. Leleplezve viszont e tárgy végtelenül jelentéktelenebbnek mutatkozna. Ez annak az ősrégi nézetnek az alapja, hogy a leleplezés során az addig leplezett dolog: átalakul, s hogy „önmagával azonos" csak a lepel alatt maradhat. Tehát a leleplezés eszméje minden széppel szemben a leleplezhetetlenség eszméjévé lesz. Ez a művészetkritika eszméje. A művészetkritikának nem kell leemelnie a burkot, ellenkezőleg, saját magának kell fölemelkednie a burok mint burok legpontosabb megismerése által a szép igaz szemlélhetéséig. Ama szemlélethez, amely az úgynevezett beleérzés° előtt sosem tárul, és a naivság tisztább tekintetének is csak tökéletlenül: a szép mint titok szemléletéhez. Igazi műalkotást még soha másutt meg nem ragadhat-

tak, csak ott, ahol kikerülhetetlenül titokként mutatkozik. Nem nevezhető ugyanis másképp az a tárgy, amelynek a burok: lényegi. Mivel kizárólag a szép s kívüle semmi más nem lehet leplezvén s lepleztetvén lényegi, a titokban a szépség Isteni lét-alapja rejlik. Így a szépségben a látszat ez: nem a magukban-való dolgok fölös leplezése, hanem a számunkra-lévő dolgok szükséges leleplezése. Isteni szükségszerűség e leplezés az időkben, amiképp Isten a feltétele annak is, hogy időtlenné lepleződve semmivé oszoljék az a jelenség nélkül való jelentéktelenség, amivel a kinyilatkoztatás a titkokat fölváltja. Kant tétele, hogy a szépség alapja reláció-jelleg, ezek szerint a pszichológiainál sokkal magasabb szférában érvényesíti diadallal a maga módszertani tendenciáit. Minden szépség – csakúgy, mint a kinyilatkoztatás – történet-filozófiai rendeket foglal magába. Mert nem az eszmét teszi láthatóvá, hanem annak titkát.

Azon egység okán, melyet burok s burkolt képez benne, lényegi törvénye csak ott lehet, ahol mezítlenség és beburkolózás kettőssége még nem létezik: a művészetben és a puszta természet jelenségeiben. De minél világosabban szól ez a kettősség, hogy végül az emberben teljesség-érvénnyel megerősíttessék, annál nyilvánvalóbb: a leplezetlen mezítelenségben a lényegi szép kitér, és az ember meztelen testében minden-szépség-fölötti lét jelentkezik – a magasztos, és minden-alkotás-fölötti mű – a Teremtő műve. Ez megfejti ama végső, megmentő korrespondenciát is, melynek jegyében – s hasonlókéban – a novella törékeny alakja a regénynek hasonlíthatatlanul szigorú pontossággal felel meg. Amikor ott az ifjú lemezteleníti kedvesét, nem a gyönyör, de az élet érdekében teszi. Nem a mezítelen testet szemléli – épp ezért láthatja annak fenségét. Az író szavai lényegre-találóan szükségszerűek, amikor azt mondja erről: „A mentés vágya minden

mást elnyomott az ifjúban." Mert a szerelemben nem uralkodhat ama más szemlélés. Nem az akarat boldogságára – mely utóbbi töretlenül csak a kontempláció legritkább aktusaiban időzhet el futólag, csak a lélek „halküóni"° csendjében –, nem ezért támad a szerelem. Eredete a boldogságos élet sejtése. De a *Vonzások és választások*-ban Eduard és Ottilia sorsa azt mutatja, hogy a szerelem a legkeserűbb szenvedély módjára önmagát hiúsítja meg, ha elhatalmasodik benne a vita contemplativa, ha jobban vágynak a leggyönyörűségesebb szemlélésére, mint a kedvessel való egyesülésre. Ily módon a novella egyetlen jegye sem fölösleges. A novella, ama szabadság-és-szükségszerűséget tekintve, amelyet a regénnyel szemben mutat, egy székesegyház sötétjén függő képhez hasonlítható, amely magát e székesegyházat ábrázolja, s ekképp ott, benső pontján ad látványt a helyről, olyat mégpedig, amelyre másképp nem nyílna lehetőség. Behozza ezzel a világos, sőt, józan nappal fényét is. És ha ez a józanság szentnek látszik, akkor a legbámulatosabb az, hogy talán egyedül Goethének nem az. Mert az ő művészete továbbra is a fátylas fényű belső tér felé fordul, mely a színes üvegeken átszűrődő, tört sugarak homályán dereng. Valamivel a mű befejezése után így írt Zelternek: „Bárhogyan is érinti új regényem, kérem, fogadja barátsággal. Meggyőződésem, hogy Önt az átlátszó és átlátszatlan fátyol sem akadályozhatja meg, hogy tulajdonképpen megcélzott tartalmáig hatoljon tekintete." Ez a „fátyol" szó Goethének több volt, mint kép, több, mintha csak hasonlat lenne – ez az a burok, amely megannyiszor megindíthatta, amikor e szépség belátásáért küzdött. Életművének három alakja született ebből a lényét minden másnál inkább megrázó küzdelemből: Mignon,° Ottilia, Heléna.

Hadd látszom *úgy*, míg azzá válok.
Fehér ruhám nem vetve le,
A tág földről sietve szállok
Ama szilárd hajlék fele.

Ott pihenek egy kissé csendben,
Míg fény nem váltja a borút:
Otthagyom akkor tiszta leplem,
Az övet és a koszorút.

És Heléna is elhagyja e burkot:° „köntöse és fátyla Faust kezében marad." Goethe tudja, mi mindent mondanak e látszat csalékonyságáról. Ezért figyelmezteti Faustot:

Markold meg azt, ami tiéd maradt,
Ne hagyd a köntöst. Már a démonok
cibálják csücskét, és az alvilág
mélyébe rántanák. Tehát szorítsd!
Nem elveszített istennőd ugyan,
de isteni.

Másképp azonban Ottilia „burka"; ez megmarad, mert ez: maga eleven teste. Csak vele mondatik ki világosan a törvény, mely a másik kettőből törtebben szól: Minél messzebb távolodik az élet, annál messzebb minden látszatszépség is, hiszen ez csak az elevenhez kapcsolódhatik, mígnem azután, legvégső-végül, az egyikkel a másiknak is el kell múlnia. Nem lehet tehát leleplezhetetlenné semmi, ami halandó. Ezért hát ha az ilyen leleplezhetetlenség végső fokát a *Maximák és reflexiók* az igazsághoz híven e mély szavakkal jellemzik: „A szépség sosem láthatja tisztán önmagát", legvégül még mindig ott van Isten, aki előtt semmi sem titok és minden élet. Holt

tetemként látjuk az embert és szeretetként az életét, ha Isten színe előtt látjuk. Ezért a halál leleplező hatalma, mely a szeretetéhez hasonlatos. Csak a természet leleplezhetetlen, mely addig őriz egy titkot, míg Isten kegyelméből létezhet. Az igazságot fölfedezni a nyelv lényegében lehet. Az emberi test önmagát csupaszítja le, s ez annak jele, hogy maga az ember áll Isten elébe. – A halál áldozata lesz mindama szépség, mely nem adja át önmagát a szeretetnek. Ottilia ismeri halottasútját. Mert ifjú lénye legbensejében fölismeri előre kirajzolódó vonalát, ő – nem tetteiben, de lényében – a legfiatalabb alak megannyi közt, kiket Goethe alkotott. Kétségkívül tény, hogy az öregkor elhozza a készséget a meghalásra, ám az ifjúság: halálra-készség. Milyen rejtve mondta ki Goethe Charlotte-ról, hogy „szeretett élni". Egyetlen művében sem adta az ifjúságnak azt, amit Ottilia alakjában megadott végül: az egész életet, ahogyan saját tartamából keletkezik saját halála. Sőt, nem túlzás, ha azt állítjuk: ha a valóságban Goethe valami iránt vak volt, ez iránt éppen. Ha Ottilia létezése a pátosz által, mely minden egyébtől különbözteti, mégis az ifjúság életére utal, csak szépségének sorsa által békíthette ki Goethét; békíthette ki e látvánnyal, amelytől lénye lényegét az író megtagadta. Erre utal valami egészen sajátosan és bizonyos fokig forrásjelleggel. 1809-ben Bettina levelet írt Goethének, mely a tiroli felkelést° is érinti; s ezt mondja: „Igen, Goethe, ez alatt egészen átalakult bennem minden... Komor csarnokok, melyek hatalmas hős-halottak próféitái emlékműveit veszik körül, efélék állnak középpontjában súlyos sejtelmeimnek... Ó, kérlek, egyesülj velem" a tiroliakról „megemlékezvén... hisz a költő dicsősége, ha a hősök halhatatlanságát biztosítja!" Ugyanez év augusztusában Goethe megírta a *Vonzások és választások* második részéből a harmadik fejezet végső változatát, ahol is Ottilia naplójában

ez áll: „Volt a régi népeknek egy komoly, majdnem rettenetes hagyománya. Úgy képzelték el elődeiket, amint nagy barlangokban, körben álló trónokon ülnek, szótlan társalgásban. Ha újonnan jött társ lépett be, s méltó volt rá, feláltak, és meghajolva üdvözölték. Tegnap, amikor a kápolnában ültem, s faragott székemmel szemben ott láttam körös-körül a többi széket, különösen barátságosnak és kedvesnek látszott ez a hagyomány. Miért nem maradsz itt ülve? – gondoltam magamban. – Csöndesen, magadba süllyedve ülnél mindaddig, míg végül megjönnének barátaid, akik előtt felállnál, és barátságos meghajlással mutatnád meg helyüket." Kézenfekvő, hogy ezt a Walhalla-utalást° öntudatlan vagy tudatos visszaemlékezésnek tekintsük Bettina fentebbi levélrészletére. Mert feltűnő e rövid mondatok hangulati rokonsága, feltűnő Goethénél a Walhalla-gondolat, feltűnő végül, hogy ily igen átmenet nélkül bukkan föl Ottilia naplójegyzeteiben. Vajon nem arra utal-e ez, hogy Goethe Bettina hősnői gesztusait Ottilia szelídebb szavain át bocsátotta közelebb magához?

Mármost ítélje meg ki-ki maga, ezek után igazságot vagy hiú misztifikációt takar-e Gundolf színlelt szabadossággal tett megállapítása: „Ottilia alakja nem alap-tartalma s nem is tulajdonképpeni problémája a *Vonzások és választások*-nak", s van-e értelme annak, amit hozzáfűz még: „de ama pillanat nélkül, amikor Goethe átlátta, mi jelenik meg a műben Ottiliaként, bizonnyal sem a tartalom ekképp nem tömörül, sem a probléma így nem alakul"? Mert ugyan mi lehet itt világos, ha nem ez: hogy Ottilia alakja, sőt, neve az, mely Goethét e világhoz bűvölte, azért, hogy valóban egy pusztuló lényt mentsen meg, egy kedvest váltson meg benne. Sulpiz Boisserée-nek ezt meg is vallotta; s ő csodálatos szavakkal rögzítette e vallomást, melyek – hála az íróról alkothatott legbensőbb szemléletének – a mű titkára is mélyebben utalnak,

mint Boisserée sejthette. „Utunk közben aztán szóba került a mű, a *Vonzások és választások.* Súlyt helyezett arra, hogy milyen sebesnek és föltartóztathatatlannak mutatta be a katasztrófát. Feljöttek a csillagok; s ő Ottiliához fűződő viszonyáról beszélt, hogy mennyire szerette, s az mennyire boldogtalanná tette. Szavai végül már egészen rejtelmesképp hatottak, sejtelmesképp. – Közben elmondott egy derűsebb verset is. Így érkeztünk meg aztán, fáradtan, felindultan, sejtelmekkel s álmosan persze, a leggyönyörűbb csillagfényben... Heidelbergbe." A beszámoló írójának figyelmét nem kerülte el, hogy a csillagok feljövetele Goethe gondolatait a műre irányította, azt azonban már aligha tudatosította magában – holott nyelve számot tesz róla! –, mennyire nemcsak hangulat volt e pár magasztos pillanat, s a csillagok utalása mily világos. Sugallatukban, tapasztalatként ott lüktetett, ami élményként rég ki tudja, hol volt már. Mert a csillag szimbólumjegyében jelent meg egykor Goethének az a remény, melyet a szeretők számára megfogalmaznia kellett. A mondat, mely – Hölderlinnel szólva – a mű cezúráját tartalmazza, s amelyben – mert az egymást ölelők önmaguk végzetét pecsételik meg – minden megáll egy pillanatra, így hangzik: „A remény mint égből hulló csillag szállt el fejük fölött." Ők persze nem veszik észre, és ennél világosabban már nem is lehetne kimondani, hogy a végső remény sosem azé, aki táplálja, hanem csak azoké, akikért tápláltatik. És ezzel megvilágosodik „az elbeszélő magatartásának" legbensőbb alapja. Ő, egyedül ő az, aki a remény érzésében a történtek értelmét kiteljesítheti, csakúgy, ahogy Dante fogadja magába a szeretők reménytelenségét, amikor Francesca da Rimini° szavai után „mint valami holttest, földre" esik. Ez a legpradoxabb, letünékenyebb remény bukkan föl végül az engesztelődés látszatából, ahogy a nap fénye hunytán a szürkületben az esthajnalcsillag, mely

egész éjszaka fönn lesz, kél. Ennek ragyogását, persze, a Vénusz adja. És ily csekélynél csekélyebb minden remény, a legdúsabb is csak ilyenből fakad. Így igazolja végül a remény a kiengesztelés látszatát, és Platón tételének, miszerint a jó látszatát akarni: értelmetlenség, ez az egyetlen kivétele. Mert az engesztelődés látszatát szabad, sőt, kell is akarni: csak ez lehet a végsőkig-reménykedés háza. Így szabadul ki belőle végül a remény, s csak mint reszkető kérdés, úgy hangzik el a könyv végén a halottak után az a „mi szép"; s e holtak fölébredését, ha valaha, nem egy szép világban reméljük, hanem egy boldog világban. Elpisz marad az ősigék közt is a végső: az áldás bizonyosságára, mely áldást a novella szeretői visznek magukkal, a megváltás reménye válaszol, a minden halottért táplált remény. Ez egyetlen joga a halhatatlanság hitének, mely saját létezésünkből sosem fakadhat. De épp e remény okán nem helyükön-valóak azok a keresztény-misztikus mozzanatok, amelyek végül – nem úgy, persze, mint a romantikusoknál – ama törekvés jegyében kerültek oda, hogy az alapréteg minden mitikus elemét megnemesítsék. Tehát nem nazarénus-lényegével,° hanem szimbólum mivoltával lehet a szeretők fölött az égről leszáguldó csillag megfelelő kifejezése annak, ami a szűkebb értelemben vett misztériumból a műben föllelhető. A misztérium a drámainak az a mozzanata, amelyben ez utóbbi a maga legsajátabb nyelvének birodalmából egy magasabb s számára nem elérhető tartományba fölér. Ezért nem lehet soha szavakkal, ezért lehet kizárólag az ábrázolással kifejezésre juttatni; ez a szorosabb értelemben vett „drámaiság". Az ábrázolás analóg mozzanata a *Vonzások és választások*-ban a hulló csillag. A mű mitikumban rejlő epikai alapjának, szenvedélyben és vonzalomban kiteljesedő lírájának drámai megkoronázása a misztériumban foglalt remény. A tulajdonképpeni misztériumokat a zene hordozza, és ez itt,

természetszerűleg, csak néma világ marad, sosem-csendülő reményű. De melyikhez illene jobban, ha nem ehhez, amelynek kiengesztelésnél többet ígér: megváltást. Ezt jelöli az a *Tábla,* amelyet George helyezett Beethoven bonni szülőházára:

Míg harchoz edződtök e csillagon,
Dicső tusát zengek fenn-csillagokról.
S mig testet értek itt e csillagon,
Vegyétek álmom örök csillagokról.

Mintha magasztos irónia munkálna itt: „S mig testet értek..." Ezek a szeretők sosem érnek testet – mi árt akkor, hogy harchoz sem edződtek soha? Csak a reménytelenért adatott nekünk a remény.

TANDORI DEZSŐ FORDÍTÁSA

A NÉMET SZOMORÚJÁTÉK EREDETE

Terv: 1916° Kidolgozás: 1925

Ma is, mint akkor,

feleségemnek ajánlom

RAJNAI LÁSZLÓ FORDÍTÁSA,
A VERSES IDÉZETEK
TANDORI DEZSŐ FORDÍTÁSAI

TARTALOM

ISMERETKRITIKAI ELŐSZÓ

Mivel sem a tudás, sem a gondolkodás területén nem hozható létre semmi sem, ami teljes egész volna – minthogy az egyik a belső lényeget, a másik pedig a megragadható külsőt nélkülözi –, szükségszerűen művészet gyanánt kell felfognunk a tudományt, ha valamiféle teljességet várunk tőle. Éspedig nem az általánosban, nem a túláradóban kell keresnünk ezt, hanem – amiként a művészet mindig, minden egyes műalkotásban csorbítatlanul felfedi önmagát – a tudománynak is minden alkalommal, valamennyi tárgyalt jelenségében hiánytalanul meg kell mutatkoznia.

Johann Wolfgang Goethe: *Anyaggyűjtés a színelmélet történetéhez*

A filozófiai irodalom sajátossága, hogy minden fordulat alkalmával újra szembe kell néznie az ábrázolás kérdésével. Bár befejezett alakjában tan lesz belőle, a puszta gondolkodás mindamellett nem képes arra, hogy ezzel a befejezettséggel ruházza fel. A filozófiai tan történelmi kodifikáláson alapul. Ezért végül is nem idézhető fel more geometrico.° Bármily világosan bizonyítja a matematika, hogy az ábrázolási probléma teljes kiküszöbölése – minden szigorúan szakszerű didaktika velejárója – a valódi ismeret megkülönböztető jegye, ebben egyúttal feltétel nélküli lemondása jut kifejezésre az igazság ama területével kapcsolatosan, amelyre a nyelvek vonatkoznak. Ami a filozófiai elképzelésekben a módszer nevével illethető, nem merül ki didaktikai berendezésükben. S ez nem

jelent mást, mint azt, hogy valamely ezoterika jellemző rájuk, melyet levetni nem tudnak, melyet tilos megtagadniuk, melyet ha magasztalnának, önmagukat ítélnék meg. A filozófiai forma alternatívája, melyet a tan és az ezoterikus esszé vet fel: ez az, amiről nem vesz tudomást a XIX. század rendszerfogalma. Amennyiben meghatározza a filozófiát, azzal fenyegeti, hogy alkalmazkodnia kell egyfajta szinkretizmushoz, mely az ismeretek között szőtt pókhálóval szeretné foglyul ejteni az igazságot, mintha ez kívülről repülne feléje. Ám eltanult univerzalizmusa messze marad attól, hogy vetekedjék a tan didaktikus tekintélyével. Ha nem éri be a filozófia azzal, hogy közvetítőként szerepeljen a megismeréshez vezető úton, hanem az igazság ábrázolásaként meg akarja őrizni formájának törvényét, akkor e forma gyakorlását, nem pedig a rendszeren belüli előlegezését kell lényegesnek tartania. E gyakorlást minden korra, mely az igaznak körülhatárolhatatlan lényegiségére függesztette tekintetét, oly propedeutika° alakjában kényszerítették rá, mely azért nevezhető meg a traktátus skolasztikus műszavával, mert ez, ha mindjárt rejtve is, magában foglalja az utalást a teológia ama tárgyaira, melyek nélkül az igazságról említés sem történhetik. Igaz ugyan, hogy a traktátusok oktató jellegűek lehetnek hanghordozásukban; legbelsőbb magatartásuk szemszögéből nem adatik meg nekik annak a fajta oktatásnak velős rövidsége, mely – mint a tanítás – tulajdon tekintélye alapján állhatna jót önmagáért. Ugyanígy nélkülözik a matematikai bizonyítás kényszerítő eszközeit. Kanonikus formájukban – mondhatnók, inkább egyfajta nevelő, mintsem oktató szándék kizárólagos alkotóelemeként – a tekintélyen alapuló idézet tűnik szembe. Módszerük foglalata az ábrázolás. A módszer kerülő út. Az ábrázolás mint kerülő út – ez volna hát a traktátus módszertani jellegzetessége. Lemondás az intenció megszakítatlan menetéről: ez első ismertetőjele.

Állhatatosan kezdődik mindig elölről a gondolkozás, körülményesen tér vissza magára a dologra. Ez a szakadatlan lélegzetvétel a kontempláció legsajátabb létezési formája. Mert mialatt egy és ugyanannak a tárgynak szemlélése közben követi a különféle gondolati fokozatokat, egyaránt magáévá teszi a szüntelenül megújuló, kezdő lépéseiből eredő ösztönzést és meg-megszakadó ritmikájának igazolását. Ahogy a mozaikok mit sem veszítenek fenségükből azáltal, hogy szeszélyes részecskékre aprózódnak, a filozófiai szemlélődés sem félti lendületét. Különálló, egyenlőtlen elemekből illeszkedik össze; semmi sem tanúsíthatná hathatósabban akár a szentkép, akár az igazság transzcendenciájának súlyát. A gondolati töredékek értéke annál döntőbb, minél kevésbé mérkőzhetnek közvetlenül az alapvető koncepcióval, s ettől az értéktől ugyanolyan mértékben függ az ábrázolás fénye, akár a mozaiké az üvegfolyadék minőségétől. A mikrologikus kidolgozásnak a képalkotó és intellektuális egészhez fűződő viszonya nyilvánítja ezt ki, éppen úgy, ahogy az igazságtartalom csak akkor ragadható meg, ha a legtüzetesebben merülünk el valamely tárgyi tartalom részleteiben. A mozaik és a traktátus, legmagasabb nyugati fejlettségük szemszögéből, a középkorhoz tartoznak; összehasonlításukat valódi rokonságuk teszi lehetővé.

A nehézség, mely az effajta ábrázolásban rejlik, mindössze azt bizonyítja, hogy egyenrangú prózai formával van dolgunk. A beszélő ember hanggal és arcjátékkal támasztja alá az egyes mondatokat, akkor is, mikor azok nem állhatnának helyt magukért, s nemritkán bizonytalan és kósza gondolatmenetté fűzi össze őket, mintha egyetlen vonással vázolna fel egy nagyjából felismerhető ábrát – az írásra viszont az a jellemző, hogy minden mondat után szünetet tart és újrakezd. A kontemplatív ábrázolásnak minden más fajtánál jobban kell ehhez idomul-

nia. Egyáltalán nem az a célja, hogy magával ragadjon és lelkesítsen. Csak akkor biztos a dolgában, ha megállásra kényszeríti az olvasót az elmélkedés állomáshelyein. Annál szakadozottabb a szemlélődés, minél nagyobb arányú a traktátus tárgya. Prózai józansága marad, a parancsoló modorú, oktató szó határain belül, a filozófiai kutatáshoz egyedül illő írásmód. – Ennek a kutatásnak tárgyai az ideák. Ha az ábrázolás a filozófiai traktátus voltaképpeni módszereként akar helytállni, szükséges, hogy az ideák ábrázolása legyen. Az igazság, ha megjelenik az ábrázolt ideák körtáncában, mindenképpen kitér az elől, hogy bármily módon az ismeret területére vetítsük. Az ismeret birtoklás. Tárgya önmagát határozza meg azáltal, hogy benne kell foglaltatnia az akár transzcendens tudatban. Nem választható el ettől a birtoklás jellemző vonása. Ennek a birtoklásnak szemszögéből az ábrázolás másodlagos. Nem az önábrázolás formájában létezik. De éppen ez jellemző az igazságra. A módszer, mely az ismeret szemszögéből egyfajta lehetőséget jelöl, aminek révén – ha mindjárt úgy is, hogy létrehozza a tudatban – szert tehet a belső birtoklás tárgyára, az igazság szempontjából tekintve önmagának ábrázolása, s ezért, mint forma, az igazsággal együtt adott. Ez a forma nem a tudatban levő összefüggéshez tartozik, ahogy a megismerés módszertana, hanem egyfajta létezéshez. Újra és újra igazolódik az a tétel, mely a filozófiának – kezdeti idejében, a platóni idea-tanban – egyik legmélyebb intenciója, hogy ti. a megismerés tárgya nem azonos az igazsággal. A megismerés kérdéses, nem pedig az igazság. A megismerés az egyes jelenségekre irányul, ezek egységének megteremtésére azonban nem törekszik közvetlenül. Ha nem így volna, a megismerés egysége inkább csak közvetett módon, tudniillik az egyes ismeretek alapján és bizonyos mértékig ezek kiegyenlítése révén volna létrehozható összefüggés, holott az igazság lényege, hogy

az egység teljesen közvetlen és direkt meghatározás. Ennek a meghatározásnak, mint direkt tényezőnek, sajátossága, hogy nem tehető fel vele kapcsolatban kérdés. Ha ugyanis megkérdezhető volna a csorbítatlan egység az igazság lényegének tekintetében, a kérdésnek így kellene hangzania: mennyire van már készen a válasz minden olyan elképzelhető feleletben, mellyel az igazság illik a kérdésekhez. S az erre a kérdésre adandó válasz előtt megint meg kellene ismétlődnie ugyanennek a kérdésnek, olyképpen, hogy az igazság egysége kikerüljön minden kérdésfelvetést. Mint egység a létben, nem mint egység a fogalomban ilyen *az* igazság, melynek közelébe nem férkőzhetik semmiféle kérdés. A fogalom az ész spontaneitásából ered, a szemlélődés ideái viszont adottak. Az ideák már előbb megvannak. Ezért határozza meg az ideát az igazság elkülönítése az ismeret összefüggésétől úgy, mint létet. Ebben rejlik az ideák tanának fontossága az igazság fogalmának szemszögéből. Mint lét tesz szert az igazság és az idea arra a legfőbb metafizikai jelentőségre, melyre a platóni rendszer ezeket nyomatékosan felhatalmazza.

Ebben a vonatkozásban mindenekelőtt a *Szümposzion*° dokumentum értékű. Különösen két olyan kijelentést tartalmaz, mely ebben az összefüggésben döntő. Az igazságot – az ideák birodalmát – a szépség lényegi tartalma gyanánt fejti ki. Azt állítja az igazságról, hogy szép. A platóni felfogás megértése az igazságnak a szépséghez fűződő viszonyával kapcsolatban nem csupán minden művészetfilozófiai kísérlet legfőbb célja, hanem az igazság fogalmának meghatározása szempontjából is pótolhatatlan. Az olyan rendszerlogikai felfogás, mely nem látna mást ezekben a tételekben, mint pusztán tiszteletreméltóan régi vázlatot a filozófia panegiriszéről,° elkerülhetetlenül elszakítaná magát az ideák tanának gondolatkörétől. Ez

talán sehol nem derít tisztább fényt az ideák létezési módjára, mint az említett kijelentésekben. Ezek közül legelőször a második szorul pontosabb magyarázatra. Ha szépnek nevezi az igazságot, akkor ezt a *Szümposzion* összefüggésében kell felfognunk, mely leírja az erotikus vágyak fokozatait. Erósz – így kell értenünk – nem válik hűtlenné eredeti törekvéséhez, amikor az igazságra vágyódik; mert az igazság is szép. Nem annyira önmagában véve, mint az Erósszal való vonatkozásában. S vajon nem ugyanez a viszony uralkodik az emberi szerelemben is? Az ember szép annak a szemében, aki szeret – önmagában véve nem az; éspedig azért, mert teste valami magasabb rendben jelenik meg, mint abban, ami szép. Ugyanígy az igazság is: nem önmagában szép, hanem annak szemében, aki keresi. Ha ennek csupán leheletnyi köze is van a relativitáshoz, azért még egyáltalán nem lehet szó arról, hogy a szépség, melynek az igazsághoz kell tartoznia, metaforikus epithetonná lett. Ellenkezőleg, az igazság lényege, mint az önmaguk ábrázolására törekvő ideák világának lényegisége, kezeskedik afelől, hogy, valahányszor a szépségről beszélünk, ez soha nem csorbíthatja azt, ami igaz. Az igazságban az ábrázoló mozzanat általában a szépség menedékhelye. A szép ugyanis mindaddig színleges, tapintható marad, amíg nyíltan ilyennek vallja magát. Csábító külszíne, míg semmi mást nem akar, mint külszínében tűnni fel, az ész üldözésének teszi ki magát, s ártatlansága csupán akkor ismerszik meg, amikor az igazság oltárához menekül. Ezt a futást követi Erósz, nem üldözőként, hanem szeretőként; oly módon, hogy a szépség – látszata miatt – mindig mindkettő elől menekül: az értő elől félelemből és szorongásból a szerető elől. S egyedül ez tanúsíthatja, hogy az igazság nem leleplezés, mely megsemmisíti, hanem kinyilatkoztatás, mely helyesen ítéli meg a titkot. Hogy méltányos lehet-e a széphez az igazság? ez a legmélyebb kér-

dés a *Szümposzion*-ban. Platón válaszol reá: azt a szerepet szánja az igazságnak, hogy kezeskedjék a szépnek a létért. Ebben az értelemben tehát a szép tartalma gyanánt fejti ki az igazságot. Ez a tartalom azonban nem kerül napvilágra a leleplezés alkalmával, inkább úgy nyilatkozik meg egy folyamat közben – melyet, a hasonlatok nyelvén szólva, az ideák körébe lépő burok lángralobbanásaként jellemezhetnénk – mint egy alkotás elhamvadása, mialatt ennek formája világító erejének tetőpontjára hág. Ez a viszony igazság és szépség között – mely minden másnál világosabban mutatja, mennyire különbözik az igazság a megismerés tárgyától, mellyel szokás szerint egy szintre helyezik – kulcsot ad az egyszerű és mégsem kedvelt tényhez: ez a tény az olyan filozófiai rendszerek időszerűségében is benne rejlik, melyek ismerettartalma régóta kárát vallja a tudományhoz fűződő viszonyának. A nagy filozófiák az ideák rendjében ábrázolják a világot. Szabály szerint azok a fogalmi körvonalak, melyek keretében ez végbement, régóta elmosódtak. Ezek a rendszerek mindamellett érvényesek maradnak, a világ leírásának vázlataként, Platón az ideák tanával, Leibniz a monadológiával, Hegel a dialektikával. Mindezekre a kísérletekre jellemző tudniillik, hogy azután is mindenestül van értelmük – sőt igen gyakran csak azután fejlődnek ki potenciálisan –, amikor az empíria világa helyett az ideák világára vonatkoztatják őket. Ezek a gondolati képződmények ugyanis az ideák egyfajta rendjének leírásaként keletkeztek. Minél hathatósabban törekedtek a gondolkodók arra, hogy e leírásaikban körvonalazzák a valóság képét, annál gazdagabban kellett kifejleszteniük a fogalmak bizonyos rendjét: ez a későbbi értelmezéseknél javára kellett hogy váljék az idea-világ eredeti ábrázolásának, mint amelyet alapjában véve ilyennek gondoltak el. Ha a filozófus feladata az ideák világának tervszerű leírásában való gyakorlat meg-

szerzése, olyképpen, hogy az empirikus rész magától belehatol ebbe, és feloldódik benne: akkor a filozófus elnyeri a magasrendű, középső helyet a kutató és a művész között. Az utóbbi megrajzolja az ideák világának egy képecskéjét, s éppen azért, mert ezt hasonlatként vázolja fel, véglegeset alkot a mindenkori jelenben. A kutató úgy bánik a világgal, hogy szétszórja az ideák területén, amikor belül, a fogalomban osztja fel. A filozófussal a puszta empíria megszüntetésének érdeke, a művésszel az ábrázolás feladata kapcsolja össze. Egy elterjedt nézet a kutató – s nemritkán a jelentéktelenebb fajtájú kutató – mellé sorolta, nagyon is szorosan, a filozófust. Ami a filozófus feladatát illeti, soha nem volt még példa arra, hogy figyeltek volna az ábrázolásra. A filozófiai stílus fogalma mentes a paradoxiától. Megvannak a maga követelményei. Ezek: a kihagyás művészete, ellentétben a dedukció láncolatával; az értekezés folyamatossága, ellentétben a töredék gesztusával; a motívumok ismétlése, ellentétben a lapos univerzalizmussal; a sűrített pozitív elemek bősége, ellentétben a tagadó polemizálással.

Hogy egység és kizárólagosság gyanánt mutatkozzék meg az igazság: ehhez semmiképpen sem kívánják meg a tudomány hiánytalan dedukciós összefüggését. S mégis ez a hiánytalanság az egyetlen forma, mellyel a rendszerlogika az igazság gondolatához kapcsolódik. Az ilyen szisztematikus zártságnak nincs több köze az igazsághoz, mint bármely más ábrázolásnak, mely pusztán az ismeretek és az ismereti összefüggések terén igyekszik megbizonyosodni magáról. Minél kínosabban követi a tudományos megismerés elmélete a tudományos diszciplínákat, annál félreismerhetetlenebbül mutatkozik meg módszertani inkoherenciájuk. Valamennyi külön tudományos szakterületen új és le nem vezethető előzetes feltevések

alkalmazására kerül sor; mindegyikben ugyanazzal a nyomatékossággal tekintik megoldottnak az előző problémákat, mint amilyennel más összefüggésben tagadják ezek megoldásának végső lehetőségét.[1] Egyik legfilozófiátlanabb vonása annak a tudományelméletnek, mely nem az egyes tudományágakból, hanem vélt filozófiai posztulátumokból indul ki vizsgálódásai során, hogy járulékosnak tekinti ezt az inkoherenciát. Ám a tudományos módszer folyamatosságának ez a hiánya oly messze van az ismeret alacsonyabb rendű, ideiglenes stádiumának meghatározásától, hogy inkább pozitív módon segíthetné elő ennek elméletét, ha eközben nem lépne fel azzal a jogtalan követeléssel, hogy enciklopédikus keretben tegye magáévá annak az igazságnak ismereteit, melyre az ugrások nélküli egység marad jellemző. Ez az egység csak ott érvényes, ahol az ideák világának szerkezete inspirálja alapvonalaiban a rendszert. A nagy felosztásoknak, melyek nem csupán a rendszereket, hanem a filozófiai terminológiát is meghatározzák – a legáltalánosabbak: logika, etika és esztétika° –, szintén nem abban van a jelentőségük, hogy szaktárgyak neveként, hanem abban, hogy az idea-világ nem folyamatos struktúrájának emlékműveként szerepelnek. – A jelenségek azonban nem egységben, a maguk nyers, a látszattal keveredő, empirikus állagában, hanem csupán elemeikben, megmentve, vonulnak be az ideák birodalmába. Kibontakoznak hamis egységükből, hogy felosztva részesüljenek az igazság valódi egységében. A jelenségek ebben a felosztásukban a fogalmak alá tartoznak. Ezek hajtják végre a dolgokon az elemekre osztást. A fogalmak terén való megkülönböztetés csak akkor emelkedik a romboló szőrszálhasogatás minden gyanúja fölé, ha a jelenségek megmentésére, a platóni ta phainomena szódzein-re törekedett az ideákban. Közvetítő szerepük révén a fogalmak részt juttatnak a jelenségeknek az ideák

létéből. És éppen ez a közvetítő szerep teszi alkalmassá a fogalmakat a filozófia második, hasonlóképpen eredeti feladatára, az ideák ábrázolására. Miközben végbemegy a jelenségek megmentése az ideák segítségével, sor kerül az ideák ábrázolására az empíria révén. Mert nem önmagukban, hanem kizárólag úgy ábrázolhatók az ideák, hogy melléjük rendeljük a dologi elemeket a fogalomban. Éspedig az ideák ábrázolása egyértelmű a szóban forgó elemek konfigurációjával.

A fogalmaknak az a csoportja, melynek célja egy idea ábrázolása, a fogalmak konfigurációjaként jeleníti meg az ideát. Az ideákba ugyanis nincsenek bekebelezve a jelenségek. Az ideák nem tartalmazzák a jelenségeket, Az ideák inkább a jelenségek objektív-virtuális elrendezései, objektív tolmácsolásai. Ha pedig az ideák nem tartalmazzák a jelenségeket azáltal, hogy bekebelezik ezeket, s nem is párolognak el funkciókba, a jelenségek törvényébe, a hypothesisbe, akkor felvetődik a kérdés, hogyan és miképpen érik hát el a jelenségeket. A válasz így hangzik: a jelenségek képviselete révén. Mint ilyen, alapvetően más területre tartozik az idea, mint az, amelyet megragadott. Ez utóbbi nem fogható fel tehát állagának kritériumaként, bár azt, amit megragadott, úgy fogja fel, mint a faj fogalma az alárendelt fajtákat ezek egymás közötti viszonylatában. Mert nem ez az idea feladata. Egy hasonlat megvilágíthatja ennek jelentését. Az ideák úgy viszonyulnak a dolgokhoz, mint a csillagképek a csillagokhoz. Ez először is azt jelenti: az előbbiek az utóbbiaknak sem fogalmai, sem törvényei gyanánt nem értelmezhetők. Nem a jelenségek megismerésére valók, s a jelenségek semmiképpen sem szolgálhatnak az ideák állagának kritériuma gyanánt. A fenoménék jelentősége az ideák szempontjából inkább a jelenségek fogalmi elemeiben merül ki. Miközben a jelenségek létük, közös mi-

voltuk, eltéréseik révén meghatározzák az őket felölelő fogalmak terjedelmét és tartalmát, az ideákhoz fűződő viszonyuk annyiban a fordítottja ennek, hogy az idea – a jelenségek – helyesebben szólva azok elemeinek – objektív értelmezéseként határozza meg először ezek egymáshoz tartozását. Az ideák örök csillagállások, s amikor úgy fogjuk fel az elemeket, mint pontokat az effajta konstellációkban, felosztottuk és ugyanakkor megmentettük a jelenségeket. Éspedig a szélső értékekben a legnyilvánvalóbbak azok az elemek, melyeknek a jelenségekből való kioldása a fogalmak feladata. Az idea körülírása: annak az összefüggésnek megalkotása, melyben az egyszeri-végső a hozzá hasonlókkal áll együtt. Ezért téves álláspont, ha a nyelv legáltalánosabb utalásait fogalmakként értjük, ahelyett, hogy ideák gyanánt ismernénk fel őket. Az általánosnak átlagosként való magyarázása fonák dolog. Az általános: az idea. Az empíria lényegébe viszont annál mélyebben hatolunk be, minél pontosabban tudjuk valami végső dolog gyanánt felfogni. A végsőből származik a fogalom. Ahogy az anya szemmel láthatóan csak akkor kezd élni igazán, amikor gyermekei, érezve anyjuk közelségét, köréje csoportosulnak, az ideák csak akkor lépnek be az életbe, mikor köréjük gyűlnek a végső dolgok. Az ideák – Goethe nyelvhasználatában ideálok –: a fausti anyák. Homályosak maradnak, ha nem tesznek hitet mellettük a jelenségek, és nem sereglenek köréjük. A fogalmak feladata a jelenségek összegyűjtése, s a felosztás, mely a megkülönböztető ész erejénél fogva végbemegy bennük, annál jelentősebb, mert egy és ugyanaz a művelet során kettős tevékenységet végez: a jelenségek megmentését és az ideák ábrázolását.

Az ideák nem adottak a jelenségek világában. Felvetődik tehát a kérdés, milyen természetű imént említett adottságuk, s

vajon elkerülhetetlen-e az ideák világának struktúrájával kapcsolatosan bármifajta számvetés valamely sokra hivatott intellektuális szemléletet illetően. Ha valahol szorongatóan nyilvánvalóvá válik az a gyengeség, melyet minden filozófiai ezoterika következtében tapasztalunk, akkor ez abban a „látásban"° található meg, melyet a neoplatonikus pogányság valamennyi tanítása filozófiai magatartásként ír elő adeptusainak. Az ideák léte egyáltalán nem képzelhető el valamely szemlélet tárgyaként, az intellektuális szemléletet° sem véve ki. Mert még legparadoxabb körülírásában – ha intellectus archetypusként fogjuk is fel –, még így sem hatol be az igazság sajátos mivoltába, mely kitér mindenfajta szándék elől – leginkább akkor, ha maga a szemlélet tűnnék fel szándék színében. Az igazság soha nem lép relációba, és különösen nem szándékoltba. Az igazság nem tárgya a megismerésnek olyan értelemben, mint amelyet a fogalmi szándék határozott meg. Az igazság ideákból alkotott, szándék nélküli lét. A hozzá illő magatartás eszerint nem a megismerés határai közt mozgó vélekedés, hanem behatolás és megszűnés benne. Az igazság az intenció halála. Éppen ezt kell hogy jelentse a szaiszi elfátyolozott képről szóló mese:° a kép leleplezésekor összeroskad az, aki meg akarta tudni az igazságot. Nem a tárgyi tartalom talányos iszonyatosságának van ilyen hatása, hanem az igazság természetének, mellyel szemtől szemben úgy alszik ki a kutatás legtisztább tüze is, mintha víz alá kerülne. Ha ideaszerűnek fogjuk fel, az igazság léte különbözik a jelenségek létmódjától. Az igazság struktúrája tehát olyan létet kíván, mely szándéktalanság tekintetében a dolgok egyszerű létezéséhez hasonlít, állandóság tekintetében viszont felette áll ennek. Az igazság nem úgy létezik, mint valami vélekedés, melyet az empíria határoz meg, hanem mint olyan erő, mely előzőleg megformálja ennek az empíriának lényegét. A min-

den fenomenalitástól elszakadt lét, melyhez egyedül illik ez az erő, a névé. A név határozza meg az ideák adottságát. Ám ezek nem valamely ősnyelvben vannak meg, hanem inkább egy ősi megegyezésben, melyben a szavak csorbítatlanul birtokolják megnevezésből fakadó nemességüket a megismerő jelentéssel való kapcsolódásukban. „Bizonyos értelemben kételkedhetünk abban, hogy lehetséges lett volna-e Platón tanítása az »ideák«-ról, ha a szó értelme nem ajánlotta volna a csupán anyanyelvét ismerő filozófusnak a szó fogalmának istenítését, a szavak istenítését; Platón »ideái« – ha már egyszer meg szabad ítélnünk őket erről az egyoldalú álláspontról – alapjában véve nem egyebek, mint istenített szavak és szófogalmak."[2] Az idea nyelvi dolog, éspedig a szó lényében mindenkor az a mozzanat, melyben szimbólumként van jelen. Mármost az empirikus megértésben, melyben a szavak felbomlottak, többé vagy kevésbé rejtett szimbolikus értelmükön kívül nyilvánvalóan egyfajta profán jelentés is tartozik hozzájuk. A filozófusnak az a dolga, hogy a szó szimbolikus jellegét, melyben az idea szert tesz a minden kifelé irányuló közléssel ellentétes önmegértésre, az ábrázolás segítségével újra beiktassa primátusába. Ez – mivel a filozófiának nem szabad arra vetemednie, hogy a kinyilatkoztatások nyelvén szóljon – kizárólag egy ősi megértéshez visszatérő emlékezés révén lehetséges. A platóni anamnészisz° nincs talán messze ettől az emlékezéstől. Csakhogy nem képek szemléletes megjelenítéséről van szó; inkább arról, hogy a filozófiai kontempláció közben a valóság legmélyéből kioldódik az idea, mint olyan szó, mely újból igényt tart névadó jogaira. Az effajta magatartásban viszont végül nem Platón, hanem Ádám, az emberek atyja jelenik meg a filozófia atyjaként. Az ádámi névadás° annyira nem játék és önkényeskedés, hogy sokkal inkább éppen általa igazolódik az a paradicsomi állapot, mely-

nek még nem kellett megbirkóznia a szavak jelentésének közlésével. Ahogy az ideák szándéktalanul adják magukat a megnevezésben, a filozófiai kontemplációban meg kell újulniuk. E megújulás során ismét lehetőség nyílik a szavak eredeti megértésére. S ezért a filozófia, története folyamán – s ez oly gyakran volt gúny tárgya – joggal nevezhető néhány kevés, mindig ugyanannak a szónak – ideának – ábrázolásáért folytatott harcnak. Ezért kényes a filozófia területén új terminológiák bevezetése, amennyiben nem tartják magukat szigorúan a fogalmi szférákhoz, hanem az elmélkedés végső tárgyaira irányulnak. Ilyen terminológiák – nem szerencsés az elnevezés, mert több része van benne a vélekedésnek, mint a nyelvnek – nélkülözik azt az objektivitást, melyet a történelem kölcsönzött a filozófiai elmélkedések legfőbb jellegzetességeinek. Ezek tökéletes elkülönültségben állnak, magukban és maguknak, úgy, ahogy puszta szavak soha nem képesek erre. S ekképpen az ideák megvallják a törvényt, mely ezt mondja: valamennyi lényegiség teljes önállóságban és érintetlenségben létezik, nem csupán a jelenségektől, hanem különösen egymástól elválasztva. Ugyanúgy, ahogy a szférák összhangja az egymást nem érintő csillagok körforgásán, úgy nyugszik a mundus intelligibilis° fennmaradása a tiszta lényegek közötti, meg nem szüntethető távolságon. Minden idea Nap, és éppen olyan viszonyban van a hozzá hasonlókkal, mint ahogy a Napok viszonyulnak egymáshoz. Ilyen lényegiségek zengő viszonya az igazság. Ezek elnevezett sokasága megszámlálható. Mert a folyamatosság hiánya „azokra a lényegiségekre jellemző..., melyek a tárgyaktól és ezek természetétől toto coelo° különböző életet élnek; létezésük nem erőszakolható ki dialektikusan azáltal, hogy kiragadunk egy tetszés szerinti, valamely tárggyal kapcsolatban utunkba kerülő komplexust és hozzátesszük: kath auto,° hanem számuk megszámlált, s közülük

minden egyeset fáradságosan kell megkeresnünk világunknak azon a helyén, mely megilleti őket, míg rájuk nem bukkanunk, mint egy rocher de bronze-on,° vagy míg csalókának nem bizonyul a létezésükbe vetett reménység".[3] E nem folyamatos végességüket illető tájékozatlanság nemritkán törést okozott az ideák tanának megújítását célzó, energikus kísérletek terén, utoljára még a régebbi romantikusoknál. Az igazság az ő okoskodásukban nyelvi jellege helyett a reflektáló tudat jellegét öltötte.

A szomorújáték, a művészetfilozófiai tárgyalás értelmében, idea. Az effajta tárgyalásmód abban különbözik a legszembetűnőbben az irodalomtörténetitől, hogy egységet tesz fel ott, ahol ez utóbbinak a sokféleség kimutatása a kötelessége. Azok az eltérések és szélső értékek, melyeket az irodalomtörténeti elemzés egymásba vezet át, és mint fejlődésben levő jelenségeket viszonyít egymáshoz, a fogalmi fejlődésben a kiegészítő energiák rangjára emelkednek, s a történelem csak olyképpen tűnik fel, mint egy kristályos szerkezetű szimultaneitás színes szegélye. A művészetfilozófia számára szükségszerűvé válnak a végletek, virtuálissá lesz a történeti folyamat. Megfordítva: egy forma vagy műfaj számára a véglet olyan idea, amely, mint ilyen, nem kap helyet az irodalomtörténetben. A szomorújáték mint fogalom problémátlanul beilleszthető volna az esztétikai osztályozások fogalmainak sorába. Másképp viszonylik az osztályozások köréhez az idea. Nem határoz meg semmilyen osztályt, és azt az általánosságot tartalmazza, melyen az osztályozások rendjében a mindenkori fogalmi fokozat helyezkedik el – az átlagé tudniillik, nem önmagában véve. Nem maradhatott huzamos ideig titokban, milyen fonák helyzet alakult ki ennek következtében az indukció terén a művészetelméleti vizsgálódásokban. Újabb kutatóknál jelentkezik a

kritikai tanácstalanság. *A tragikum jelenségéhez* című vizsgálódásában mondja Scheler: „Hogyan ... tovább? Szedjük talán össze a tragikus mozzanatoknak – azaz minden olyan eseménynek és történésnek, amiről azt mondják az emberek, hogy tragikus benyomást tett rájuk – mindenféle példáját, s azután kérdezzük induktíve, mi az, ami »közös« ezekben? Egyfajta indukciós módszer volna ez, melyet kísérleti úton is alátámaszthatnánk. Ugyanakkor ez még annyira sem vinne tovább bennünket, mint tulajdon énünk megfigyelése, amikor tragikus jelenség hat reánk. Mert milyen jogcímen ajándékozhatjuk meg bizalmunkkal az embereket, amikor kijelentik, hogy valóban tragikus az, amit így neveznek?"[4] Nem vezethet sehova sem, ha induktíve – „terjedelmük" alapján –, a köznapi beszédmódból indulva ki, akarjuk meghatározni az ideákat, hogy azután rátérjünk a terjedelmében rögzített jelenség lényegének kifürkészésére. Mert bár felbecsülhetetlen értékű a nyelvhasználat a filozófus számára, mikor az ideákra való utalás szemszögéből vesszük igénybe – veszélyes ellenben akkor, ha interpretációjában, laza beszéd vagy bizonytalan gondolkozás következtében, formális fogalmi alap gyanánt szerepel. Sőt, ez a tárgyi tény megengedi annak kijelentését, hogy a filozófusnak csak a legnagyobb óvatossággal szabad közelednie a gondolkodásnak ahhoz a széltében elterjedt szokásához, mely, hogy annál biztosabb lehessen bennük, fajfogalmakká alakítja a szavakat. Éppen a művészetfilozófia nemritkán válik áldozatává ennek a sugalmazásnak. Mert ha – egy drasztikus példa a sok közül – Volkeltnek *A tragikum esztétikája* című műve vizsgálódásaiba csakúgy beveszi Holz vagy Halbe darabjait,[o] mint ahogy bevonja Aiszkhülosz vagy Euripidész drámáit, anélkül, hogy akárcsak megkérdené, jelenleg egyáltalán beváltható avagy történelmileg kötött forma-e a tragikum, akkor az ennyire különböző anyagokban, a tragikum

szemszögéből, nem feszültség rejlik, hanem holt egyenlőtlenség. Miközben így halmozzák a tényeket – az eredetieket és törékenyebbeket csakhamar elborítja a tetszetősek és modernek összevisszasága –, az a vizsgálódás, mely a „közös elemek" kifürkészése céljából alávetette magát ennek a raktározó módszernek, semmi másra nem tehet szert, mint néhány pszichológiai adatra: ezek, ha nem is a kutató, de az egykorú átlagpolgár szubjektív lényében valami gyatra azonosság révén elfedik azt, ami különböző fajtájú. A pszichológiai fogalmak terén talán ábrázolható a benyomások valaminő sokoldalúsága, s ilyenkor nincs jelentősége annak, hogy műalkotások hozták létre, viszont nem ábrázolható a művészet valamely területének lényege. Ez sokkal inkább a művészet formafogalmának jól átgondolt bemutatásával lehetséges. E fogalom metafizikai tartalmát nem annyira benne magában kell megtalálnunk, mint működése közben észlelnünk, és annak vér módjára kell átlüktetnie a testen.

Egyfelől a sokoldalúsághoz tapadás, másfelől a szigorú gondolkozás iránti közöny: ezek határozták meg mindenkor a kritikátlan indukció alapjait. Mindvégig a konstitutív ideáktól való rettegésről van szó – az universalia in rével° szembeni félelemről –, ahogy Burdach egy alkalommal különösen élesen fogalmazta meg. „Azt ígértem, hogy úgy beszélek a humanizmus eredetéről, mintha ez eleven lény volna, mely valahol és valamikor egészként jött a világra, és azután úgy nőtt tovább, mint valami egész... Eközben úgy járunk el, mint az úgynevezett realisták a középkor skolasztikusai között, akik az általános fogalmaknak, az »universalé«-knak, valóságos létezést tulajdonítottak. Hasonlóképpen teszünk fel mi is – megszemélyesítő módon, ahogy az őskor mitológiái – valamely egységes szubsztanciájú és teljes valóságú lényt, és,

mintha eleven individuum volna, humanizmusnak hívjuk. Itt azonban, mint számtalan más esetben . . . tisztában kellene lennünk azzal, csupán egy elvont, kisegítő fogalmat találtunk ki, hogy változatos szellemi jelenségek és nagyon különböző személyiségek végtelen sorát tekinthessük át és ragadhassuk meg. Az emberi észlelés, valamint megismerés alaptétele értelmében ezt csak úgy érhetjük el, hogy bizonyos sajátosságokat, melyek a változatok e soraiban hasonlónak vagy egybehangzónak tűnnek fel számunkra, a rendszerezés velünk született szükségletéből eredően élesebben látunk és erősebben hangsúlyozunk, mint a különbségekkel tesszük . . . Ezek a megjelölések, humanizmus vagy reneszánsz, önkényesek, sőt tévesek, mert ennek a sok forrásból eredő, sok alakú, sok szellemű életnek valamely valóságos lényegi egység hamis fényét kölcsönzik. S éppen ilyen önkényes, sőt tévútra vezető álarc a Burckhardt és Nietzsche óta közkedvelt »reneszánsz ember«.”[5] A szerzőnek ehhez a helyhez fűzött egyik megjegyzése így szól: „A kiirthatatlan »reneszánsz ember« rossz ellenpárja a »gótikus ember«, mely ma zavaró szerepet játszik, s még jelentékeny, tiszteletre méltó történészek (E. Troeltsch!) gondolatvilágában is éli a maga kísértetéletét. Ezekhez társul azután még a »barokk ember«, amilyennek pl. Shakespeare-t ábrázolják.”[6] Ennek az állásfoglalásnak jogosultsága, amenynyiben általános fogalmak megszemélyesítése ellen irányul – nem minden felfogás alapján tartoznak ezek közé az univerzálék –, nyilvánvaló. Viszont teljesen felmondja a szolgálatot egy, platonikusan a lényegiségek ábrázolására irányuló tudományelmélet kérdései előtt: ez utóbbinak szükségszerűségét nem ismeri fel. Egyedül ez képes arra, hogy megvédje a tudományos ábrázolások nyelvi formáját – ahogy azok, kivéve a matematikait, mozognak – azzal a határtalan és végül minden, mégoly finom indukciós módszert is a maga örvényébe

rántó szkepszissel szemben, mely ellen Burdach fejtegetései nem vehetik fel a küzdelmet. Ezek ugyanis nem jelentenek mást, mint magántermészetű reservatio mentalist, nem pedig módszeres biztosítékot. Ami különösképpen a történelmi korszakokat és típusokat illeti, soha nem szabad ugyan feltennünk, hogy olyan ideák, mint a reneszánszé vagy a barokké, megbirkózhatnának fogalmilag az anyaggal; és az az elgondolás, hogy valaminő, a különböző történelmi korszakokba vetett modern betekintés hitelt érdemlőnek tüntethetné fel magát esetleges polemizáló viták során, melyekben, mint a nagy fordulópontokon, mintegy nyílt sisakkal találkoznának a korszakok, félreismerné a források tartalmát, melyet időszerű érdekek, nem pedig történetírói eszmék szoktak meghatározni. De amire az ilyen nevek mint fogalmak nem képesek, azt elvégzik, mint ideák, melyekben nem az egyneműség fedi egymást, hanem minden bizonnyal a végletek szintézise következik be. Ennek nem válik kárára, hogy a fogalmi elemzés sem bukkan minden esetben egymástól teljesen eltérő jelenségekre, és alkalomadtán láthatóvá válhatik benne valaminő szintézis körvonala, ha nem is igazoltan. Ezért joggal jegyezte meg Strich éppen arról az irodalmi barokkról, melyben a német szomorújáték keletkezett, hogy „formaelvei az egész századon át ugyanazok maradtak”.[7]

Kritikai reflexióját Burdach nem a módszer pozitív forradalmára gondolva, hanem egyes esetekben a tárgyi tévedések aggodalmától indítva adta elő. Viszont a módszertan végső soron egyáltalán nem szerepelhet pusztán a tárgyi elégtelenségtől való félelem folyományaként, negatíve, mint valami figyelmeztető kánon. Ellenkezőleg, magasabb rendű nézetekből kell kiindulnia, mint amilyeneket egy tudományos verizmus szempontja kínál. Ez utóbbinak azután kényszerűen kell rábuk-

kannia egy-egy problémánál az igazi módszertannak ugyanazokra a kérdéseire, melyeket mellőz a maga tudományos credójában. Ezek megoldása törvényszerűen vezet el a kérdés felülvizsgálásához, mely annak mérlegelése során fogalmazható meg, miszerint a kérdés: hogyan volt hát tulajdonképpen? tudományosan nem annyira megválaszolható, mint inkább föltehető. Ennek az előzőkben előkészített, a következőkben lezárandó mérlegelésnek során dől el mindenekelőtt, vajon nem kívánatos rövidítés-e az idea, vagy nyelvi kifejezésében inkább alapot teremt a valódi tudományos tartalom számára. Az olyan tudomány, mely átengedi magát a kutatásai nyelvezete ellen irányuló tiltakozásnak, képtelenség. A szavak, a matematika jeleit kivéve, a tudomány kizárólagos ábrázolási eszközei, s maguk nem jelek. A fogalomban ugyanis, melyhez, természetesen, illenék a jel, elveszti potenciáját éppen az a szó, amely, mint idea, birtokolja azt, ami lényeges a szóban. A verizmus, melynek szolgálatába áll a művészetelmélet induktív módszere, nem nemesedik meg azáltal, hogy a diszkurzív és indukciós kérdésfeltevések végül valaminő „szemlélet"-té állnak össze,[8] amely – ahogy R. M. Meyer sokadmagával gondolja – a legkülönfélébb módszerek szinkretizmusává kerekedik ki. Ezzel, akárcsak a módszer kérdésének valamennyi naiv-realisztikus körülírásával, megint ott vagyunk, ahol kezdetben voltunk. Mert éppen a szemléletet kell értelmeznünk. És az indukciós esztétikai kutatási mód képe itt is a megszokott, szomorú színben jelenik meg; ez a szemlélet ugyanis nem magáé a tárgyé, mely megoldásra lelt az ideában, hanem a felfogó személy szubjektív, a műbe vetített állapotainak eredőjeként létrejövő nézet: így végződik az R. M. Meyer által elképzelt beleérzés, módszerének ez a záró szakasza. Ez a módszer, szöges ellentétben azzal, melyet e vizsgálódás folyamán alkalmazni szándékozunk, „úgy tekinti

a dráma, valamint a tragédia vagy komédia s továbbá esetleg a jellem- és helyzetvígjáték műformáját, mint olyan adott mennyiségeket, amelyekkel számol. Mármost azon iparkodik, hogy valamennyi műfaj kiemelkedő képviselőinek összehasonlításából szabályokra és törvényekre tegyen szert, melyekkel egy-egy alkotás mérhető. És megint csak a műfajok összehasonlítása révén olyan általános művészeti törvények elvonására törekszik, melyek minden mű esetében érvényesek lehetnek."[9] A műfaj művészetfilozófiai „dedukció"-ja eszerint az elvonatkoztatással összekapcsolt indukciós eljáráson alapulna, s e nemek és műfajok sorrendjét nem deduktíve kapnánk meg, hanem a dedukció sémájában kerülnének bemutatásra.

Míg az indukció fogalmakká minősíti le az ideákat azáltal, hogy lemond tagolásukról és elrendezésükről, ugyanezt teszi a dedukció azáltal, hogy egy pszeudo-logikus kontinuumba vetíti az ideákat. A filozófiai gondolatok birodalma nem fogalmi dedukciók szakadatlan vonalvezetése közben fejlődik ki, hanem az ideák világának leírása során. Megvalósításuk minden ideával elölről kezdődik, mint őseredeti entitással. Az ideák ugyanis redukálhatatlan sokaságot alkotnak. Az ideák oly módon adottak a szemlélődés számára, mint megszámolt – de valójában megnevezett – sokaság. Ezért váltotta ki a művészetfilozófia dedukált műfaji fogalma Benedetto Croce heves kritikáját. Az osztályozásban, mint spekulatív dedukciók vázában, joggal veszi észre egy felületesen sematizáló kritika alapját. S míg Burdachnál a történelmi korszakok fogalmának nominalizmusa, ellenállása azzal szemben, hogy a legcsekélyebb mértékben is lazítsuk a ténnyel való együttérzést, arra a félelemre utal, hogy eltávolodhatunk a helyes iránytól – Crocénál az esztétikai műfaji fogalmak teljesen hasonló nominalizmusa, az egyes jelenségekhez való hasonló hozzátapa-

dás arra az aggodalomra vezethető vissza, hogy, ha eltávolodunk ettől, egyszerűen elveszítjük azt, ami valóban létező. Éppen ennek minden másnál több része van abban, hogy kellő megvilágításba helyezze az esztétikai műfajok elnevezésének valódi értelmét. *Az esztétika alapvonalai* kifogásokkal illeti az előítéletet, hogy „lehetséges több vagy sok, sajátos művészi formát megkülönböztetnünk, melyek közül mindegyik meghatározható a maga fogalmán és határain belül, és amelyeket saját törvények jellemeznek... Még mindig sok esztéta ír műveket a tragikum vagy a komikum vagy a líra vagy a humor esztétikájáról és a festészet vagy a zene vagy a költészet esztétikájáról...; de ami ennél is rosszabb... a kritikusok a műalkotások megítélésénél még mindig nem szakították teljesen ama szokással, hogy azzal a műfajjal vagy sajátos művészettel mérjék ezeket, melyhez véleményük szerint tartoznak".[10] „A művészetek felosztásának bármely, tetszés szerinti elmélete megalapozatlan. A műfaj vagy az osztály ebben az esetben egyetlen valami – maga a művészet vagy az intuíció; ugyanakkor az egyes műalkotások számtalanok: valamennyi eredeti, egyik sem fordítható le a másikra... Az egyetemes és a különös közé nem csúsztatható be semmiféle köztes elem, sem műfajok, sem nemek, sem a »generalia«° valamely sorozata."[11] Ez a fejtegetés, ami az esztétikai műfajok fogalmát illeti, teljes súllyal esik latba. De megáll a félúton. Mert amennyire nyilvánvalóan hiábavaló vállalkozás műalkotások olyan felsorolása, mely kiiktatja a közös vonásokat, amikor nem történelmi vagy stilisztikai példák gyűjteményéről, hanem ezek lényegéről van szó, annyira elképzelhetetlen, hogy a művészetfilozófia bármikor lemondjon leggazdagabb ideáiról, például a tragikumról vagy a komikumról. Ezek ugyanis nem szabályok foglalatai; nem: sűrítettség és realitás tekintetében legalábbis egyenrangú képződmények minden egyes drámával;

olyan alakzatok, melyekhez a konkrét dráma nem mérhető. Ezért cseppet sem igénylik, hogy egy s más közös vonás alapján „magukban" foglalják adott költemények bizonyos mennyiségét. Mert ha nem is léteznék a tiszta tragédia, a tiszta komikus dráma, melyet az ideákra való tekintettel nevezhetnénk így, akkor is változhatatlanul léteznének ezek az ideák. Ezt megkönnyítheti számukra az olyan kutatás, mely kiindulópontjánál nem kötődik mindahhoz, ami bármikor tragikusnak vagy komikusnak volt nevezhető, hanem valami példaszerűre igyekszik szert tenni ha csupán egy szétszórt töredéket ruházhatna is fel ezzel a jelleggel. „Mércéket" ezért nem szolgáltat a recenzensnek. A kritika, egy terminológia kritériumai, a művészetfilozófiai idea-tanának mintadarabjai nem a hasonlítás külső mértéke szerint alakulnak ki, hanem immanensen, a mű formanyelvének fejlődése közben; ez a formanyelv a hatás rovására emeli ki a tartalmat. Figyelembe kell még vennünk, hogy éppen a jelentékeny művek – ha nem első ízben és mintegy eszmény gyanánt jelenik meg bennük a műfaj – kívül állnak a műfaj határain. Egy jelentékeny alkotás vagy megalapozza, vagy megszünteti a műfajt, a tökéletes művekben pedig mindkét mozzanat egyesül.

A művészeti formák deduktív kifejlesztésének lehetetlensége azáltal, hogy mint kritikai fórum, érvényét veszíti a szabály – a művészi oktatás fórumaként mindig megmarad majd –, termékeny szkepszisnek veti meg alapját. A gondolat mély lélegzetvételéhez hasonlít: a gondolat ezután kényelmesen és a szorongás minden jele nélkül merülhet el a legcsekélyebb dologban. A legcsekélyebbről ugyanis mindig akkor esik szó, mikor a szemlélődés elmélyed a művészeti alkotásban és annak formájában, hogy fontolóra vegye tartalmát. Az a sietség, mely úgy bánik a művekkel, mint amikor idegen tulajdont tün-

tet el valaki, a routinier-k sajátja és semmivel sem jobb, mint a nyárspolgárok bonhómiája. Ami ellenben az igazi kontemplációt illeti, a deduktív módszertől való elfordulás a jelenségekre irányuló, egyre szélesebb körben készülődő, egyre buzgóbb visszatekintéssel párosul: ezeket a jelenségeket soha nem fenyegeti az a veszély, hogy csupán homályos csodálat tárgyai lesznek, amíg ábrázolásuk egyszersmind az ideáké, s csak így menekül meg az, ami egyedi bennük. Természetesen az a radikalizmus, mely legjava kifejezései nagy számától fosztaná meg az esztétikai terminológiát, s amely hallgatásra kárhoztatná a művészetfilozófiát, Croce számára sem jelenti az utolsó szót. Inkább így ír: „Ha tagadjuk az elvont osztályozás elméleti értékét, ez nem jelenti azt, hogy tagadjuk annak a genetikus és konkrét osztályozásnak elméleti értékét, mely egyáltalán nem »osztályozás«, melynek inkább történelem a neve."[12] Ezzel a homályos mondattal az idea-tan magvát érinti a szerző, csakhogy, sajnos, nagyon is futólag. Egyfajta pszichologizmus, mely a művészetet illető meghatározását: „kifejezés" egy másikkal, az „intuíció"-val bontja szét, megakadályozza Crocét abban, hogy ezt felismerje. Nem veszi észre, hogyan egyezik meg az általa „genetikus osztályozás"-nak mondott szemlélet az eredet problémájában egy, a művészet fajtáit illető idea-tannal. Az eredetnek, bár teljességgel történeti kategória, még sincs semmi közös vonása a keletkezéssel. Az eredettel kapcsolatban szó sincs a származott dolog létrejöveséről, inkább a létrejövésből és elmúlásból származóról. Az eredet a létrejövés folyamatában helyezkedik el örvény gyanánt, és ritmikájába rántja be a keletkezés anyagát. A tényszerűnek csupasz, nyilvánvaló állagában soha nem ismerhető fel az eredet vonása, s egyedül a kettős belátás számára nyilvánul meg ritmikája. Ez a ritmika egyrészt restauráció, helyreállítás, másrészt éppen ebben befejezetlenség, le

nem zártság gyanánt kíván megjelenni. Az eredet minden jelenségében meghatározottságra tesz szert az az alak, melynek köntösében egy idea újra és újra egyezségre lép a történelmi világgal, mígnem befejezetten jelenik meg történetének totalitásában. Az eredet tehát nem emelkedik ki a tényállásból, hanem ennek elő- és utótörténetét illeti. A filozófiai elmélkedés irányelveit a dialektika tartalmazza, mely az eredetnél van jelen. Ebből kiindulva bizonyul egymástól függőnek minden létezőben az egyszeri megnyilvánulás és az ismétlődés. Az eredet kategóriája tehát nem tisztán logikai, ahogyan Cohen gondolja,[13] hanem történeti. Ismert a hegeli megállapítás: „Annál rosszabb a tényekre nézve." Voltaképpen ezt akarja mondani: a lényegi összefüggésekbe való betekintés a filozófus joga, és a lényegi összefüggések akkor is azok maradnak, amik, ha nem domborodnak ki tisztán a tények világában. Ez a hamisítatlan idealista magatartás úgy vásárolja meg biztonságát, hogy feláldozza az eredet ideájának a magvát. Az eredetet illető minden bizonyításnak ugyanis szembe kell néznie a kimutatott dolog valódiságának kérdésével. Ha alkalmatlan arra, hogy igaznak bizonyuljon, akkor jogtalanul viseli címét. Ennek a megfontolásnak következtében mintha megszűnnék a filozófia legmagasabb rendű tárgyai számára a quaestio juris és a quaestio facti° közötti megkülönböztetés. Ez kétségbevonhatatlan és elkerülhetetlen. Mégsem következik belőle az, hogy minden korai „tényt" azonnal a lényeget meghatározó mozzanatként kellene értékelnünk. Inkább itt kezdődik a kutató feladata, aki az effajta tényt csak azután veheti biztosnak, ha legbelsőbb struktúrája annyira lényeginek tűnik fel, hogy eredetnek mutatja a tényt. A valódiság – az eredetnek a jelenségeken látható bélyege – a felfedezés tárgya, olyan felfedezésé, mely egyedülálló módon kapcsolódik az újramegismeréshez. A legszórványosabb és legzavarosabb

fenoménekben, a legerőtlenebb és legügyefogyottabb kísérletekben éppúgy napvilágra segítheti a felfedezés ezt az újramegismerést, mint a késői korszak túlérett jelenségeiben. Az idea nem azért fogadja be történelmi kifejeződések sorozatát, hogy egységet szerkesszen, s még kevésbé azért, hogy valami közös jellemvonást szűrjön le belőlük. Az egyes esetnek az ideához és a fogalomhoz fűződő viszonya között nincs semmiféle analógia: az előbbinél a fogalom alá tartozik, és az marad, ami volt – külön részlet; az utóbbinál az ideában foglal helyet, és azzá lesz, ami nem volt – totalitássá. Ez platóni „szabadulása".

A filozófiai történet, mint az eredet tudománya, az a forma, mely a fejlődés távoli végleteiből, látszólagos kitérőiből kibontakoztatja az ideának, mint effajta ellentétek mély értelmű egymás-mellettiségének lehetősége révén meghatározott totalitásnak konfigurációját. Egy idea ábrázolását semmiképpen sem tekinthetjük sikerültnek egészen addig, míg virtuálisan be nem jártuk a vele kapcsolatban lehetséges végletek körét. A végigjárás virtuális marad. Annak ugyanis, amit az eredet ideájában megragadtunk, már csak úgy van története, mint tartalomnak, s többé már nem úgy, mint történésnek, mely érintené a megragadottat. Most már csak belül ismer történetet s immár nem a véghetetlen, hanem a valóságos létezésre vonatkoztatott értelemben, mely oly módon teszi lehetővé a történés meghatározását, mint ennek a létnek elő- és utótörténetét. Az ilyen létezők elő- és utótörténete, megmentésük vagy az ideák világának védett területére való összegyűjtésük jeleként, nem tiszta, hanem természeti történet. A művek és formák élete, mely egyedül ezen a védelmen belül fejlődik ki tisztán és zavartalanul mindattól, ami emberi: természeti élet.[14] Ha ez a megmentett lét megszilárdult az

ideában, akkor nem a valóképpeni, tudniillik természettörténeti elő- és utótörténet jelenléte virtuális. Ezután már nem gyakorlati értelemben valóságos, hanem, mint a természeti történet, a befejezett és megnyugvásra jutott állapotról – a lényegiségről – olvasható le. Ezáltal valamennyi filozófiai fogalomképzés tendenciája újból meghatározható a régi értelemben: megállapítható a jelenségek létrejövése létezésükön belül. A filozófiai tudomány létfogalmát ugyanis nem elégíti ki a jelenség, hanem csak történetének felemésztése. A történeti perspektíva elmélyítése effajta kutatásokban – akár a múltról, akár a jövőről van szó – elvileg nem ismer határokat. A teljességet adja az ideának. Ennek építménye, ahogy a totalitás kiformálja, kontrasztban a számára elidegeníthetetlen elszigeteltséggel: monadologikus. Az idea monász. A lét, mely elő- és utótörténetével bevonul az ideába, önnönmagáéban rejtetten adja a fennmaradó idea-világ rövidített és elhomályosult alakját, úgy, ahogy az 1686. évi *Metafizikai értekezés*[6] monászainál egyetlen monászban minden alkalommal az összes többi gyenge világossággal adva van. Az idea monász – benne nyugszik, előre megszabottan, a jelenségek képviselete, mintegy ezek objektív értelmezésében. Minél magasabb rendbe illeszkednek az ideák, annál tökéletesebb a beléjük helyezett képviselet. És így a reális világ bizonyára feladatot jelenthet olyan értelemben, hogy ekképpen lehetővé váljék számunkra a mély behatolás minden valóságba, hogy feltáruljon bennük a világ objektív értelmezése. Ha az effajta elmélyedés feladatának szemszögéből nézzük, nem tűnhetik fel talányos színben, hogy a monadológia gondolkodója volt az infinitezimálszámítás megalapítója. Az idea monász – ez röviden azt jelenti: minden idea tartalmazza a világ képét. Ami az idea ábrázolását illeti, nem kisebb feladat jut osztályrészéül, mint hogy rövidített alakjában rajzolja meg a világnak ezt a képét.

A német irodalmi barokk kutatásának története paradox látszatot kölcsönöz egyik fő formája analízisének. Ennek az analízisnek nem az a célja, hogy szabályokat és irányzatokat állapítson meg, hanem mindenekelőtt e formával van dolga a maga teljességében és konkréten megragadott metafizikájában. Mert semmiképpen sem ismerhető félre, hogy a sokféle akadály közt, melybe e korszak költészetének megértése ütközött, az egyik legfontosabb abban a mindenképp jelentős, mégis feszélyezett formában rejlik, mely különösen a kor drámájának sajátja. Éppen a drámai forma a többinél határozottabban fellebbez a történelmi visszhanghoz. A barokknak ebben nem lehetett része. Németország irodalmi tulajdonának megújulása, mely a romantikával kezdődött, a barokk költészetét mindmáig alig érintette. Elsősorban Shakespeare drámája volt az, mely gazdagságával és szabadságával a romantikus költők szemében elhomályosította azokat az egykorú német kísérleteket, melyeknek komolysága ráadásul idegen is volt a színjátszásnak. A kifejlődő germanista filológia gyanakvással fogadta egy művelt hivatalnoki réteg népszerűtlen kísérleteit. Valójában bármennyire jelentősek voltak ezeknek a férfiaknak érdemei, ami a nyelvet és a népiséget illeti, bármily tudatosan vállaltak részt egy nemzeti irodalom műveléséből – munkásságukban nagyon is nyomatékosan érvényesült az abszolutisztikus alapelv: mindent a népért, semmit sem a nép közreműködésével hozni létre, hogysem ez filológusokat nyerhetett volna meg Grimm és Lachmann iskolájából. A legkevésbé sem az a szellem akadályozza őket – akik a német dráma vázán munkálkodnak – valahol a német népiség anyagrétegéhez visszanyúlni, amely gesztusaikat kínzón erőszakossá teszi. Mégis, sem a német monda, sem a német történelem nem játszik szerepet a barokk drámában. De a germanista tanulmányok kibővítése, sőt historizáló ellaposodása sem vált

a barokk szomorújáték kutatásának javára a század utolsó harmadában. A merev forma hozzáférhetetlen maradt olyan tudomány számára, melynek a stíluskritika és a formai analízis rangban az utolsó volt a segédtudományok között, és csak igen keveseket csábíthatott történelmi-életrajzi vázlatokra a szerzőknek a meg nem értett művekből zavarosan kitekintő ábrázata. Amúgy sincs szó ezekben a drámákban a költői ingenium semmiféle szabad vagy éppenséggel játékos kibontakozásáról. A korszak drámaírói sokkal inkább úgy érezték, kényszerűen köti őket a feladat, hogy általában megteremtsék egy világi dráma formáját. És bármily gyakran fáradoztak is ennek érdekében Gryphiustól Hallmannig, nemritkán sablonosan ismételt művekben – az ellenreformáció német drámája soha nem tett szert arra a hajlékony, minden virtuóz fogásnak önként engedelmeskedő formára, mellyel Calderón ajándékozta meg a spanyol drámát. Éppen azért, mert szükségszerűen a saját korából eredt, rendkívüli erőfeszítés közepette alakult ki, s ez már magában véve is azt jelentené, hogy egyetlen öntörvényű géniusz sem adta meg ennek a formának a jellegét. Mindamellett itt van valamennyi barokk szomorújáték súlypontja. Mindegy, mit ragadott meg belőle egy-egy költő – páratlan módon lekötelezettje marad, és a költő korlátozottsága nem árt a forma mélységének. Ennek belátása a kutatás előfeltétele. Persze, még ezután is elengedhetetlen az olyan felfogás, mely egyáltalán képes abban az értelemben felemelkedni egy forma szemléléséhez, hogy mást vesz észre benne, mint valami elvont dolgot a költemény testén. Egy forma ideája – bizonyára megengedhető, hogy elismételjünk ennyit az előzőkből – semmivel sem kevésbé élő, mint bármely konkrét mű. Sőt, mint a szomorújáték formája, összehasonlítva a barokk egyes kísérleteivel, határozottan gazdagabb. S ahogy minden – a szokatlan, a magában álló – nyelvi forma sem

fogható fel pusztán annak tanúbizonyságaként, ami megalkotta, hanem egyszersmind a nyelv életének és mindenkori lehetőségeinek dokumentumaként: valamennyi művészeti forma is tartalmazza – s méghozzá sokkal valóságosabban, mint különkülön minden egyes alkotás – a művészet meghatározott, objektív módon történő, szükségképpeni megformálásának indexét. Ez a szemlélet tehát már azért sem adatott meg a régebbi kutatásnak, mert ennek figyelmét elkerülte a formaelemzés és a formatörténet. De nem csupán ezért. Jóval inkább közrejátszott egyfajta, a dráma barokk elméletéhez való kritikátlan ragaszkodás. Ez a teória Arisztotelészé, melyet hozzáidomították a kor tendenciáihoz. Az alkalmazás a legtöbb darabban eldurvítást jelentett. Anélkül, hogy kutatták volna ennek a változatnak nyomós, meghatározó okait, nagyon is gyorsan hajlottak arra, hogy torzító félreértésről beszéljenek, s ettől már nem volt messze az a felfogás, hogy a kor drámaírói lényegében nem adtak semmi mást, mint tiszteletre méltó szabályok értetlen alkalmazását. A német barokk szomorújáték az antik tragédia torzképének tűnt. Ebbe a sémába nehézség nélkül beilleszkedett az, ami azokban a művekben meghökkentő, sőt alighanem barbár hatást tett egy kifinomult ízlésre. Fejedelmi és állami cselekményekkel foglalkozó meséje eltorzította az antik királydrámát, a dagály a hellének nemes pátoszát, a vértől csepegő végső effektus pedig a tragikus katasztrófát. A szomorújáték ezért a tragédia ügyefogyott reneszánszának színében tűnt fel. Ez pedig további, erőltetett besorolásra kényszerített, melynek végképp meg kellett hiúsítania e forma észrevételének minden lehetőségét: a szomorújáték, ha reneszánsz drámának fogjuk fel, oly benyomást kelt legmarkánsabb vonásaival, mint amelyekhez ugyanannyi stílusvisszásság tapad. Ez a leltározás, hála az anyagtörténeti lajstromok tekintélyének, sokáig helyesbítés nélkül maradt. En-

nek köszönhető, hogy Stachel érdemekben igen gazdag, a szakterület irodalmát megalapozó műve, *Seneca és a német reneszánsz dráma*, szigorúan mentes minden olyan említésre méltó megértéstől, mely a lényeget illeti – erre különben nem is törekszik feltétel nélkül. A XVII. század lírai stílusáról szóló munkájában Strich feltárta ezt a kettős jelentést, mely régóta megbénította a kutatást. „A XVII. századi német költészet stílusát reneszánsznak szokták nevezni. De ha többet értünk ezen az elnevezésen, mint az antik eszköztár jellegtelen utánzását, akkor megtévesztő, és a stílustörténeti tájékozódás hiányára vall az irodalomtudományban, mert ez a század semmit sem mondhatott magáénak a renszánsz klasszikus szelleméből. Költészetének stílusa sokkal inkább barokk, akkor is, ha nem csupán dagályosságára és túldíszítettségére gondolunk, hanem a konstrukció mélyebb elveihez nyúlunk vissza."[15] Egy másik tévedés, mely csodálatos szívóssággal tartotta magát ennek az irodalmi korszaknak történetében, a stíluskritika előítéletével kapcsolatos. Ennek a drámairodalomnak a színpadtól való állítólagos idegenségéről van szó. Talán nem első ízben történik meg, hogy a zavar, melyet egy különös jelenet kapcsán érzünk, ilyen gondolattá magasodik: ez soha nem létezett, effajta művek soha nem érhették volna el hatásukat, nemet mondott rájuk a színpad. Legalábbis Seneca interpretációjában° előfordulnak olyan kontroverziák, melyek megegyeznek ebben a barokk drámát illető, korábbi vitákkal. Bárhogy legyen is – a barokk tekintetében megcáfolták azt az évszázados mesét, mely A. W. Schlegeltől[16] Lamprechtig[17] öröklődik, hogy a barokk kor drámája olvasmány céljára készült. Azokban a heves folyamatokban, melyek felszítják a látás örömét, éppen a teátrális mozzanat jut szóhoz különös erővel. Sőt alkalomadtán a teória is hangsúlyozza a szcenikai hatásokat. Horatius mondása – Et prodesse volunt et delectare poetae° –

azon kérdés elé állítja a buchneri poétikát, hogyan képzelhető el a szomorújáték esetében az utóbbi feladat, és poétikájának válasza ez: tartalmától nem várható, színpadi előadásától viszont nagyon is.[18]

A kutatás, sokszoros elfogultsággal véve szemügyre ezt a fajta drámát, még akkor is csak növelte a zavarokat, melyekkel a tényállást illető minden meggondolás kezdettől fogva kényszerűen találkozott, amikor megpróbálta objektíve méltányolni, mert e kísérletek közepette is kénytelen-kelletlen idegen maradt a tárgytól. Hogy ugyanakkor a dolog felfogható oly módon, hogy a barokk szomorújáték hatásából kimutatható ennek azonossága a félelemnek és a részvétnek azokkal az érzéseivel, melyeket Arisztotelész tulajdonított a tragédia hatásának, éspedig az igazi tragédiára való következtetés céljából – nem mintha Arisztotelésznek eszébe jutott volna, hogy azt állítsa, csupán tragédiák alkalmasak a félelem és a részvét felkeltésére –: ezt bizonyára nem hinnék lehetségesnek. Rendkívül tréfásan jegyzi meg egy régebbi szerző: „Tanulmányai révén Lohenstein annyira beleélte magát egy elmúlt világba, hogy eközben megfeledkezett a magáéról, s kifejezésben, gondolkozásban és érzésben érthetőbb lett volna egy ókori közönségnek, mint a saját koráénak."[19] Az effajta extravaganciák cáfolásánál sürgetőbb szükségünk lehet annak bizonyítására, hogy hatások összekapcsolódása sohasem határozhat meg művészi formát. „A műalkotás befejezettsége önmagában: örök, elengedhetetlen követelmény! Arisztotelész, aki előtt ott volt a legtökéletesebb dolog, a hatásra gondolt volna? Szomorú dolgok ezek!"[20] Így Goethe. Mindegy, hogy teljesen felmenthető-e Arisztotelész a gyanú alól, melytől Goethe megvédi;[°] hogy az általa definiált lélektani hatás egészen kiküszöbölődjék a drámáról folytatott művészetfilozófiai vitából: ez a

módszer kifejezett célja. Ebben az értelemben jelenti ki Wilamowitz-Moellendorff: „Meg kellene értenünk, hogy a katarzis a dráma szemszögéből nem lehet műfaji meghatározó, s még ha a műfaj kialakulása szempontjából el is akarnánk ismerni azokat az indulatokat, melyek révén hatást fejt ki a dráma, a szerencsétlen pár, a félelem és a részvét, ugyancsak elégtelennek bizonyulna."[21] – Annál a kísérletnél, mely Arisztotelésszel mentené a szomorújátékot, még sikerületlenebb és jóval gyakoribb a „méltánylás"-nak az a típusa, mely nagyon is könnyűszerrel gyártott aperszükkel óhajtotta bizonyítani ennek a drámának „szükségszerűségét", s ezzel együtt másvalamit is, amiről nem állapítható meg mindig világosan, vajon pozitív értéket jelent-e vagy mindenfajta értékelés gyarlóságát. A történelem területén a dráma jelenségeinek szükségszerűségével kapcsolatos kérdés egész nyilvánvalóan mindenütt apriorisztikus. A „szükségszerűség" hamis díszítő szava, mellyel gyakran ékesítették a barokk szomorújátékot, sokféle színben csillog. Nem csupán a történelmi szükségszerűségre gondolnak, henye ellentétben a puszta véletlennel, hanem bona fides° szubjektív szükségszerűségére is, szemben a virtuóz darabokkal. Nyilvánvaló viszont: annak leszögezésével, hogy az alkotás szükségszerűen ered a szerző szubjektív diszponáltságából, nem mondottunk semmit. Nem áll másképp a dolog azzal a „szükségszerűség"-gel sem, mely a műveket vagy a formákat a további fejlődés előzetes fokaiként fogja fel valaminő problematikus összefüggésben. „A természetről alkotott fogalma és művészetszemlélete egyszer s mindenkorra szétszakadhatott és összedőlhetett; az, ami hervadhatatlanul, rombolhatatlanul, el nem veszíthetően tovább virágzik: először a XVII. század anyagi felfedezései, s azután még inkább technikai találmányai."[22] Így menti meg még a legújabb ábrázolás, pusztán eszköznek tüntetve fel, ennek a kornak költésze-

tét. A méltánylások „szükségszerűsége"[23] a kettős jelentések szférájában foglal helyet, s egyedül a szükségszerűség jelentős esztétikai fogalmából meríti látszatát. Ez az, amit Novalis említ, mikor a műalkotások aprioritásáról beszél, mint olyan szükségszerűségről, mely a művek szerves tartozéka. Nyilvánvaló, hogy ez egyedül olyan elemzésből adódik, mely egészen az alkotások metafizikai tartalmáig hatol. Kitér a mérséklő „méltánylás" elől. Mert hát ennek a rabja marad Cysarz új kísérlete is. Ha korábbi értekezésekből hiányoztak egy egészen más szemléletmód motívumai, ennél az utolsónál az okoz meglepetést, miképp vész kárba az értékes gondolatok és pontos megfigyelések legjobb eredménye a klasszicista poétika ama rendszere következtében, melyre tudatosan vonatkoztatja a szerző gondolatait és megfigyeléseit. Végül is nem annyira a klasszikus „megmentés" jut itt szóhoz, mint inkább egyfajta nem mérvadó mentegetés. Régebbi művekben ezen a helyen a harmincéves háború szokott megjelenni, amely, úgy tűnik, minden olyan kisiklásért felelős, ami gáncsolható ennél a formánál. „Olyan darabok ezek, mondták gyakran, melyeket kegyetlen emberek írtak kegyetlen emberek számára. De éppen ez az, ami illett annak a kornak embereihez. Minthogy háborúk, véres harcok atmoszférájában éltek, természetesnek találták ezeket a jeleneteket; saját erkölcseik rajza volt az, amit nyújtottak nekik. Éppen ezért nyersen, naivul élvezték is azt a kéjt, melyet felkínáltak nekik."[24]

Így távolodott el reménytelenül messzire a századvégi kutatás a szomorújáték formájának kritikai kiderítésétől. A művelődés-, irodalomtörténeti, életrajzi szemlélet szinkretizmusa, mellyel a művészetfilozófiai gondolkodást igyekezett pótolni ez a szemlélet, kevésbé ártatlan struktúrájú párhuzamra lelt a legújabb kutatásban. Ahogy egy lázas beteg az önkívület haj-

szás képzeteibe sző bele minden olyan szót, mely fülébe jut, úgy ragadja meg a korszellem korábbi vagy távoli szellemi világok dokumentumait, hogy magához rántsa és szeretetlenül kebelezze be őket önmaga iránt elfogult képzelgései közé. Mert hiszen ez kézjegyéhez tartozik: nem bukkanhatna olyan stílusra, olyan ismeretlen népségre, mely ne szólna legott teljes evidenciával a kortársak érzéseihez. Ennek a végzetes és kóros lelki ráhatásnak – melynek segítségével, „behelyettesítés"[25] révén, az alkotó helyére igyekszik lopódzni a történész, mintha az alkotó ember, éppen azért, mert ő hozta létre, művének tolmácsa is volna – a „beleérzés"° nevet adták, melyben a puszta kíváncsiság merészkedik elő a módszer leple alatt. Ezen a portyán a jelenlegi nemzedék önállótlansága többnyire azon impozáns súly alatt vérzett el, melyet a barokk szegezett szembe vele. Igazi, új összefüggéseket nem a modern kritikus és tárgya között, hanem magán a tárgyon belül feltáró megértéshez eddig csak a legritkább esetben nyitott utat az az átértékelés,[26] mely az expresszionizmus kezdetével indult meg,° ha nem is maradt érintetlen George iskolájának költészettanától.[27] A régi előítéletek érvényessége mindamellett eltűnőben van. Meglepő analógiák a német irodalom jelenkori állapotával mindig új alkalmat szolgáltattak többnyire ugyan szentimentális, mégis pozitív irányú elmélyülésre a barokkal kapcsolatban. Már 1904-ben kijelentette ennek a korszaknak egy irodalomtörténésze: „Az a benyomásom, hogy két évszázad óta még egyetlen kor művészetérzése sem volt alapjában véve annyira rokon a tizenhetedik századnak a maga stílusát kereső barokk irodalmával, mint napjaink művészetérzése. Belsejében üresen vagy legmélyebb valójában felkavarva, külsőleg olyan technikai-formai problémák szívóhatásának kitéve, melyek kezdetben mintha csak igen kevéssé érintkeztek volna a kor létkérdéseivel – ilyen volt a legtöbb

barokk költő, és, amennyire láthatjuk, legalábbis hasonlók hozzájuk a mi korunk költői, akik a mostani kor jellegét megadják."[28] Ugyanakkor jóval tágabb értelemben hangzott el az a nézet, mely kifejezésre jut e mondatokban, s amelyet bátortalanul és túlságos rövidséggel fogalmaztak meg. 1915-ben jelent meg, az expresszionista dráma indulásaként, Werfel *Trójai nők*-je.° Nem véletlenül bukkant fel ugyanez a téma a barokk dráma kezdetekor Opitznál. A költő mindkét műben a panasz szócsövére és visszhangjára volt figyelemmel. Ehhez mindkét esetben nem mesterkélt, nagy távolságok közt feszülő fejleményekre, hanem a drámai recitativón iskolázódó versművészetre volt szükség. Különösen nyelvi téren feltűnő a hasonlóság az egykori igyekezet és a közelmúlt valamint a jelen fáradozása között. Erőltetettség jellemzi mindkettőt. Ezeknek az irodalmaknak alkotásai nem a közösség létéből nőnek ki, hanem arra törekednek, hogy erőszakolt modor segítségével takarják el érvényes produkciók létrejöttének hiányát az irodalomban. Mert az expresszionizmus, akár a barokk, nem annyira a művészet voltaképpeni gyakorlásának, hanem a művészet elháríthatatlan akarásának a kora. Mindig ez a helyzet az úgynevezett hanyatló korokkal kapcsolatban. A művészet legmagasabb rendű valósága elszigetelt, lezárt alkotás. Bizonyos korokban viszont csak epigonok számára elérhető a műalkotás kerekdedsége. Ezek a művészetek „hanyatlás"-ának, „akarás"-ának korszakai. Ezért fedezte fel Riegl° ezt a műszót éppen a római birodalom végének művészetével kapcsolatban. Az akarás számára egyáltalán csak a forma érhető el, de sohasem a kifogástalanul megmunkált, egyedi alkotás. Ez az akarás az alapja a barokk időszerűségének a német klasszicista kultúra összeomlása után. Ehhez járul még a törekvés a nyelv rusztikus stílusának megteremtésére, mely olyan színben tüntetné fel ezt a nyelvet, mintha a világ történéseinek

nyomása alatt keletkezett volna. Nem mai találmány az a gyakorlat, hogy a főnévvel egy tömbbe szorítsanak össze olyan mellékneveket, melyek semmiféle határozói használatban nem ismeretesek. Nagytánc, nagyköltemény (azaz eposz): barokk szavak. Neologizmusok itt is, ott is találhatók. Akkor is, ma is sok új szóból egy új pátoszra irányuló törekvés szól. A költők azon iparkodtak, hogy személyes hatalmukba kerítsék azt a legbelül rejtőző, képi erőt, melyből a nyelv határozott és mégis gyengéd metaforikája származik. Nem annyira a hasonlatokkal dolgozó beszédben, mint inkább a hasonlító szavakban keresték dicsőségüket, mintha a nyelvi teremtés a költői szóleleményközvetlen feladata volna. A barokk fordítók örömüket lelték a legerőszakoltabb kifejezésekben, melyekkel a maiaknál főleg archaizmusok gyanánt találkozunk: ezek révén, úgy gondolják, szert tesznek a nyelv életének forrásaira. Ez az erőszakoltság mindig olyan produkció ismertetőjele, melyben a valóságos tartalmú, megformált kifejezés alig hüvelyezhető ki a szabadjára eresztett erők összecsapásából. Az effajta szétszállóságban egészen a művészeti gyakorlat részleteibe menően tükrözi a jelen a barokk szellemi állapotának bizonyos oldalait. Az államregénnyel,° melynek, akár ma is, tekintélyes szerzők szentelték magukat, éppúgy szemben állnak az irodalmárok pacifista vallomásai a simple life,° az ember természetes jósága mellett, mint annak idején a pásztorjáték. Az irodalmárt, akinek léte ma éppúgy, mint egykor, olyan szférában zajlik, mely nem érintkezik a tevékeny népiséggel, megint olyan becsvágy emészti, melynek kielégítésében az akkori költők természetesen mindennek ellenére szerencsésebbek voltak a maiaknál. Mert Opitznak, Gryphiusnak, Lohensteinnek megvolt a módja arra, hogy olyan szolgálatokat tegyenek olykor-olykor az államot érintő ügyekben, melyeket hálásan viszonoztak. És ez szabott határt ennek a párhuzamnak. A barokk író úgy érezte, hogy szüntelenül kötődik egy abszolutisztikus alkotmány esz-

ményéhez, ahogy mindkét hitvallás egyháza is támogatta az írót. Jelenlegi örököseik magatartását, ha nem államellenes, forradalmi, akkor mindenfajta állameszme hiánya határozza meg. Végül számos hasonlóságon túl nem szabad megfeledkeznünk a nagy különbségről: a XVII. századi Németországban – bármily kevéssé méltathatta ezt figyelmére a nemzet – nagy jelentősége volt az irodalomnak a nemzet újjászületése szempontjából. Ezzel szemben a német irodalomnak az a húsz esztendeje, melyet annak magyarázatául említettünk, miképp ébredt fel az érdeklődés a korszak iránt, ha előkészítő és termékeny módon is, de hanyatlást jelöl.

Annál erőteljesebb az a hatás, melyet éppen most képes kiváltani a rokon tendenciák túlfeszített művészi eszközökkel való kifejezése a német barokkban. Hangsúlyoznunk kell az önálló magatartás szükségességét – ahogy ezt kötelezően írja elő valamely forma ideájának ábrázolása – olyan irodalommal szemben, mely korát és utókorát bizonyos mértékig igyekezett elnémítani pazar technikájával, produkcióinak egyenletes bőségével és értékítéleteinek hevességével. Még ezután sem megvetésre méltó a veszély, hogy lezuhanunk a megismerés magasságaiból a barokk hangulat roppant mélységeibe. Azokban a rögtönzött kísérletekben, melyek igyekeznek jelenvalóvá tenni e korszak értelmét, újra és újra felbukkan a szédülés jellemző érzése, melyet a kor ellentmondások közt köröző szellemiségének megpillantása okoz. „A barokk legmeghittebb fordulatai csakúgy, mint egyes jelenségei – sőt talán éppen ezek – tézisellenesek."[29] Csupán egy messziről jövő, sőt a teljes egésznek megpillantásáról kezdetben lemondó szemlélet vezetheti el a szellemet, egy bizonyos mértékig aszketikusnak nevezhető iskolában, ahhoz a szilárdsághoz, mely lehetővé teszi, hogy el ne veszítse önmagát ama panoráma megpillantásakor. Ennek az iskolázásnak folyamatát kellett itt leírnunk.

SZOMORÚJÁTÉK ÉS TRAGÉDIA

Az első cselekmény első jelenete. Henrik. Izabella. Színhely a királyi terem. *Henrik:* Király vagyok. *Izabella:* Királynő vagyok. *Henrik:* Van hatalmam és akaratom. *Izabella:* Nem lehet és nem is szabad, hogy legyen akarata. *Henrik:* Mi akadályozhat meg ebben? *Izabella:* Az én tilalmam. *Henrik:* Király vagyok. *Izabella:* Ön az én fiam. *Henrik:* Ha tisztelem is önt mint anyámat, mégis tudnia kell, hogy ön csupán mostohaanya. Bírni akarom őt. *Izabella:* Nem lesz az öné. *Henrik:* Mondom: bírni akarom őt, Ernelindát.

Filidor: *Ernelinda, vagy a négyszeres menyasszony*

Annak az iránynak, amely szükségszerűen a végletekhez kapcsolódik – s amely a filozófiai vizsgálódásokban a fogalomalkotás normáját adja meg – a német barokk szomorújáték eredetének ábrázolása szemszögéből kétféle mondanivalója van. Először arra hívja fel a kutatás figyelmét, hogy ez elfogulatlanul vegye szemügyre az anyag terjedelmét. A drámai termés amúgy sem túlságosan nagy bőségére való tekintettel, szándékait nem annak kell jellemeznie, hogy, miként az irodalomtörténet ezt joggal tenné, a költők iskoláját, az életművek korszakait, az egyes művek rétegeit keresse benne. Inkább minden téren az az önkéntes elhatározás fogja irányítani, hogy egy szintézis elemeiként lelje meg kötöttségében azt, ami az adekvát fogalmakban szétszórtan és összeegyeztethetetlenül jelenik meg. Ebben az értelemben nem fogja kevesebbre becsülni azoknak a kisebb költőknek tanúvallomását, akiknek művei-

ben gyakoriak a legfeltűnőbb különösségek, mint a nagyobbakét. Más dolog megtestesíteni egy formát, megint más kifejezni azt. Ha az első a kiválasztott költők dolga, a másik sokszor hasonlíthatatlanul markánsan a gyengébbek fáradságos kísérleteiben megy végbe. Sőt, az a forma, melynek élete nem azonos az általa meghatározott alkotáséval, mi több, amelynek kifejezése olykor fordított arányban állhat egy költemény tökéletességével, éppen a vérszegény költemény senyvedő testén válik szembetűnővé, mintha a költemény csontváza volna. Másodszor, a szélsőségek tanulmányozása magában foglalja a dráma barokk elméletének figyelembevételét. A teoretikusok derekassága előírásaik nyílt kijelentése tekintetében különösen vonzó vonása ennek az irodalomnak, és szabályaik már csak azért is végletesek, mert többé-kevésbé kötelezőnek nyilvánítják magukat. Így hát ennek a drámának excentricitásai nagyrészt a poétikákkal magyarázhatók, s minthogy ráadásul a drámák meséjének néhány sablonját teorémákból akarják levezetni, a költők kézikönyvei az elemzés nélkülözhetetlen forrásainak bizonyulnak. Ha modern értelemben kritikaiak volnának, tanúságuk jelentéktelenebb lenne. Újra-kézbevételüket nem pusztán a tárgy követeli meg, hanem a kutatás helyzete is nyilvánvalóan igazolja. A stilisztikai osztályozás és esztétikai megítélés előítéletei következtében a legújabb időkig akadályokba ütközött a kutatás. Az irodalmi barokk felfedezése azért történt oly későn és oly kétes csillagzatok alatt, mert egy túlságosan kényelmes periodizálás szívesen meríti ismertetőjegyeit és adatait múlt idők traktátusaiból. Mivel Németországban sehol sem került sor egy irodalmi „barokk" közhírré tételére – ez a kifejezés még a képzőművészettel kapcsolatban is csak a XVIII. században bukkan fel –, mivel az egyértelmű, hangos, harcias proklamáció nem olyan íróemberek dolga volt, akik előtt az udvari

viselkedés lebegett példaképp gyanánt, a német irodalomtörténetnek ezt a lapját később sem akarták megkülönböztető felirattal ellátni. „A nem polemizáló gondolkozásmód az egész barokkot erőteljesen jellemző vonás. Mindenki, még akkor is, ha saját sugallatát követi, a lehető legtovább igyekszik megőrizni a látszatot, mintha szeretett tanárainak és a kipróbált tekintélyeknek útját járná."[1] E tekintetben nem téveszthet meg bennünket a költői disputák iránt tanúsított, fokozott érdeklődés sem, ahogy ez egyidejűleg a római festőakadémiák hasonló kedvteléseiben is felbukkant.[2] Így működött hát a poétika Julius Caesar Scaliger *Poetices libri septem*-jének változataiban, melyek 1561-ben jelentek meg. Klasszicista sablonok uralkodnak: „Gryphius a vitathatatlan atyamester, a német Szophoklész, aki mögött Lohenstein, a német Seneca, a második helyet foglalja el, s csak megszorítással állítják melléjük Hallmannt, a német Aiszkhüloszt."[3] És tagadhatatlanul van valami a drámákban, ami illik a poétikák reneszánszszerű homlokzatához. Stiláris eredetiségük – ennyit megjegyezhetünk elöljáróban – hasonlíthatatlanul nagyobb a részletekben, mint az egészben. Ami ez utóbbit illeti, valóban hozzá tartozik, ahogy már Lamprecht kiemeli,[4] a cselekmény bizonyos nehézkessége és mindennek ellenére együgyűsége is, ami emlékeztet a német reneszánsz polgári színjátékára.° Mégis, a komoly stíluskritika megvilágításában, mely nem tűr másfajta szemléletet, csak azt, amikor a rész határozza meg az egészet, mindenütt előtérbe lépnek a reneszánsztól idegen, hogy ne mondjuk, barokk vonások a cselekvő személyek nyelvétől és viselkedésétől kezdve egészen a színpad berendezéséig és a tárgy megválasztásáig. Ugyanakkor kiderül és bizonyítható, hogy olyan természetű hangsúly esik a poétika hagyományos szövegeire, amely lehetővé teszi a barokk interpretációt, sőt az irántuk tanúsított hűség jobban szolgálta a barokk szándé-

kokat, mint az ellenük való lázadás. A klasszicitás akarása volt jóformán az egyetlen – és mindamellett mennyire túllendült a klasszicitáson ennek az akaratnak vadsága, semmire nem hederítése – a valódi reneszánszhoz illő vonása e költészetnek, mely minden átmenet nélkül, iskolázottság híján erejét meghaladó formai feladatokkal találta szemközt magát. Minden kísérletnek, miközben közeledett az antik formához – tekintet nélkül arra, mit ért el egy-egy alkalommal –, az erőltetettség következményeként a legnagyobb mértékben a barokkos formaalkotás irányában kellett hatnia a vállalkozásra. Az ilyen kísérletek stilisztikai elemzésének elhanyagolása az irodalomtudomány részéről azzal a megfellebbezhetetlen ítélettel magyarázható, melyet a dagályosság, a nyelvromlás, a tudós költészet koráról mondottak. Amennyiben az irodalomtudomány ezt a kijelentését korlátozni igyekezett, azzal a megfontolással, hogy az arisztotelészi dramaturgia iskolája végül is a németországi reneszánsz költészet szükséges átmeneti stádiuma volt, másodízben ütközött egy előítéletbe. A kettő öszszefügg egymással, mert a XVII. századi német dráma reneszánsz formájának tételét támogatja a teoretikusok arisztotelizmusa. Felhívtuk a figyelmet arra, milyen bénító módon akadályozták az arisztotelészi meghatározások a drámák értékének tudomásulvételét. Ezen a helyen hangsúlyoznunk kell, hogy a „reneszánsz tragédia" műszavával túlbecsülik az arisztotelészi doktrínáknak a barokk drámát illető befolyását.

Az újabb német dráma története nem ismer egyetlen korszakot sem, melyben az antik tragédiaköltők tárgyai kevésbé jutottak volna szóhoz. Ez már magában véve is Arisztotelész uralma ellen bizonyít. Megértéséhez minden hiányzott, nem utolsósorban az akarat. Mert a görög szerzőnél magától értetődően nem kerestek komoly technikai és a tárggyal kap-

csolatos utasításokat: ezeket Gryphius óta újra és újra elsősorban a németalföldi klasszikából° és a jezsuita színjátszásból° merítették. A lényeges az volt, hogy Arisztotelész tekintélyének elismerése révén hitet tegyenek Scaliger reneszánsz poétikájához való csatlakozásuk és így saját vállalkozásaik törvényessége mellett. Azonkívül az arisztotelészi poétika a XVII. század közepén még nem volt a dogmáknak az az egyszerű és imponáló struktúrája, mellyel Lessing alaposan foglalkozott. Trissino, a *Poétika* első kommentátora vonja be legkorábban a cselekmény egységét az időbeli egység kiegészítéseként: az idő egysége csak akkor számít esztétikai szempontból, ha együtt jár a cselekményével. Ezekhez az egységekhez igazodott Gryphius és Lohenstein – a *Papinianus*-tól° még el is vitathatnánk a cselekmény egységét. Ezzel az elkülönült ténnyel lezárult Arisztotelész által meghatározott jellemző vonásaik leltára. Az idő egységének akkori elmélete pontosabb jelentéssel nem szolgál. A Harsdörffer-féle, mely egyébként nem különbözik a szokásostól, még négy-öt napig tartó cselekményt is megengedhetőnek tart. A hely egysége, mely csak Castelvetro óta bukkan fel a vitában, a barokk szomorújáték szempontjából szóba sem jöhet; a jezsuita színjátszás sem ismeri. Még bizonyítóbb erejű az a közömbösség, ahogy a tragikai hatás arisztotelészi elméletével bánnak a kézikönyvek. Nem mintha szükséges lett volna, hogy a *Poétiká*-nak ez a része – melynek homlokzatán a másiknál is világosabban áll felírva a görög színház kultikus jellegéből eredő meghatározottság – különös összhangban legyen a XVII. század felfogásával. Mégis, minél lehetetlenebbnek bizonyult a behatolás ebbe a tanba, melyben a megtisztulás elmélete a misztériumok révén fejtette ki hatását, annál szabadabban működhetett volna az interpretáció. Gondolati tartalmában ez éppoly vézna, mint amilyen határozott az antik szándék eltorzításá-

ban. A félelmet és a részvétet nem a cselekmény sértetlen egészében való részesülés, hanem a legjellegzetesebb alakok sorsa miatt érzett részvevés gyanánt fogja fel. A gonosztevő végzete félelmet ébreszt, a jámbor hősé részvétet. Birkennek még ez a definíció is túlságosan klasszikusnak tűnik fel, s a félelem és a részvét helyett az istenfélelmet és a polgárok épülését jelöli meg a szomorújáték céljaként. „Bennünket keresztényeket csakúgy, mint minden dolgainkban, tehát a színjátékok írásában és a színi játékban is amaz egy szándéknak kellene vezérelnie, hogy általuk dicsérjük Istent, felebarátunkat pedig, amennyire lehetséges, a jóra oktassuk."[5] A szomorújátéknak az a feladata, hogy megeddze nézői erényességét. S ha volt olyan erény, mely kötelező volt hősei és épületes közönsége számára, akkor ez a régi apatheia.° A sztoikus etikának és az új tragédia elméletének egyesítése Hollandiában történt meg, és Lipsius megjegyezte, hogy csak tevékeny ösztönzésnek kell értenünk az arisztotelészi eleosztº valamely félelmes sorsnak a láttán, nem pedig beteges összeroppanásnak; célja az idegen szenvedések és gondok enyhítése – nem pusillanimitasrólº van szó, hanem csak misericordiáról.°[6] Kétségtelen, az ilyen glosszák lényegüknél fogva idegenek attól a leírástól, melyet Arisztotelész ad azzal kapcsolatban, hogyan kell néznünk a tragédiát. Így hát megint csak a királyi hős kizárólagos ténye az, mely alapot szolgáltatott a kritikának arra, hogy az új szomorújátékot a görögök régi tragédiájával kapcsolja össze. S a szomorújáték különleges műfajának vizsgálatát ezért nem kezdhetjük célszerűbben, mint Opitz híres definíciójával, melyet magának a szomorújátéknak beszédmodorában fogalmazott meg és jelentett ki.

„A tragédia fenség dolgában a hősi versezet párja, máskülönben is ritkán tűri el, hogy csekély rendű személyeket és si-

lány tárgyakat helyezzünk bele: minthogy csupán királyi akaratról, emberölésről, kétségbeesésről, gyermek- és atyagyilkosságokról, gyújtogatásokról, vérnőszésről, háborúkról és lázongásról, siralmakról, üvöltésekről, sóhajtásokról és efféllékről esik benne szó."[7] Ezt a meghatározást először is bizonyára azért nem hajlandó túlságosan sokra becsülni a modern esztéta, mert olyan színben tűnik fel, mintha nem volna más, csak a tragikus tárgyak anyagának körülírása. S ezért aztán soha nem tartották fontosnak. A látszat ugyanakkor csal. Opitz nem mondja ki – hiszen az ő korának ez magától értetődik –, hogy az említett esetek nem annyira tárgyát jelentik a szomorújáték művészetének, mint lényegét. Tartalma, igazi tárgya a történelmi élet, úgy, ahogy ezt az a kor elképzelte. Ebben különbözik a tragédiától. Mert ennek tárgya nem a történelem, hanem a mítosz, és a dramatis personae-nek° nem a társadalmi rend – az abszolút királyság –, hanem létük történet előtti korszaka – a régmúlt heroikus idők – alapján jelölik ki tragikus helyzetét. Opitz gondolatvilágában nem Istennel és a sorssal való leszámolás, egy ősrégi múlt megjelenítése, mely az élő népiség kulcsa, hanem a fejedelemi erények próbatétele, a fejedelmi bűnök ábrázolása, a diplomácia műhelyébe való betekintés és mindenfajta politikai mesterkedés alkalmazása jelöli ki a monarchát a szomorújáték főszereplőjévé. Az uralkodó, mint a történelem első exponense, közel van ahhoz, hogy a történelem megszemélyesítéseként fogják fel. A világtörténelem időszerű folyásában való részvétel primitív módon mindenütt szóba kerül a poétikában. „Annak, aki tragédiákat akar írni – olvassuk Rist *Legnemesebb mulatság*-ában –, elsőrendűen járatosnak kell lennie mind a régiek, mind az újak históriáiban avagy történeti könyveiben, alaposan ismernie kell a világi és állami ügyleteket, merthogy ezek teszik a valóképpeni politikát... Tudnia kell, milyen

lelke légyen egy királynak vagy fejedelemnek mind háborús, mind békés időkben, miképpen kell kormányoznia az országot és a népeket, megmaradnia a hatalomban, minden rossz tanácsot elhárítania, miféle fogásokkal kell élnünk, ha be akarunk nyomulni a hatalomba, másokat abból ki akarunk űzni, avagy éppenséggel eltenni láb alól. In Summa: olyan jól kell értenie a kormányzás művészetét, akár tulajdon anyai nyelvét."[8] Azt hitték, magát a szomorújátékot ragadják meg a történelmi folyamatban; nincs is szükség másra, csak meg kell találni a szavakat. S még akkor sem akarták szabadnak érezni magukat, amikor így jártak el. Ha megengedjük is, hogy Haugwitz volt a legtehetségtelenebb a barokk szomorújátékok szerzői között, sőt egész egyszerűen ő az egyetlen, aki valóban tehetségtelen volt, akkor is a szomorújáték technikájának félreismerését jelentené, ha a képesség hiányának tanúbizonyságát látnánk a *Stuart Máriá*-hoz írott jegyzetekben. Ezekben arról panaszkodik, hogy a mű megírásakor csupán egyetlen forrásra – Franziscus Erasmus *Magas gyászterem*-ére – tudott szert tenni, úgy, hogy „nagyon is kénytelen volt ragaszkodni Franciscus fordítójának szavaihoz".[9] Ugyanez az alapállás magyarázza Lohensteinnél a jegyzeteknek azt a gyűjteményét, mely terjedelem dolgában versenyez a drámák terjedelmével, valamint Gryphius *Papinianus*-ánál – ő itt is fölényben van mind szellem, mind kifejezés tekintetében – a jegyzetek végén ezeket a szavakat: „És ennyit ez alkalommal. De miért enynyit? A tudósoknak fölöslegesen írjuk, a tanulatlanoknak még ennyi is túlságosan kevés."[10] – Amit manapság a „tragikus" elnevezés jelent, azt jelentette – s még több joggal – a XVII. században a „szomorújáték", mind a dráma, mind a históriai történés értelmében. Sőt még a stílus is bizonyítja, mennyire közel állt egymáshoz a kortársak tudatában ez a kettő. Azt, amit bombasztként elvetendőnek szokás ítélni a

színpadi művekben, sok esetben nem jellemezhetnénk jobban, mint azokkal a szavakkal, melyekkel Erdmannsdörffer határozza meg a történeti források hangnemét azokban az évtizedekben: „Valamennyi írásban, mely háborúról szól és háborús szükségről, egyfajta tartós modorrá vált szertelenséget veszünk észre, amely szinte csak nyöszörgő, siránkozó hangokra képes; hogy úgy mondjuk, általános szokássá lett valami szüntelenül kéztördelő kifejezésmód. Bármily nagy volt is a nyomorúság, ennek mindamellett voltak egymást váltogató fokozatai, leírásában viszont jóformán semmi árnyalatot nem ismer a kor irodalma."[11] A színpadnak a történelmi színhez való alkalmazásából az a radikális végkövetkeztetés adódott volna, hogy a költői mű megalkotására mindenki más előtt magát a történelmi esemény végrehajtóját szólították volna fel. Ezért kezdi így Opitz a *Trójai nők* előszavát: „Szomorújátékok költése a régi időkben° császárok, fejedelmek, nagy hősök és bölcsek dolga volt. Ezek közül Julius Caesar fiatal korában az Oedipust, Augustus az Achillest és Ajaxot, Maecenas a Prometheust, Cassius Severus Parmensis, Pomponius Secundus, Nero és mások pedig valami ezekhez hasonló tárgyat dolgoztak fel."[12] Klai követi Opitzot, és úgy véli, „nem volna nehéz kimutatni, miszerint a szomorújátéknak költése csupán a császároknak, fejedelmeknek, nagy hősöknek és bölcseknek, nem pedig silány embereknek a dolga volt légyen".[13] Harsdörffer, Klai barátja és tanítója, anélkül, hogy ennyire eltagadtatná magát, a társadalmi rend és a forma kölcsönös megfeleléseinek kissé ködös sémájába burkolva – ahol ugyanúgy gondolhatunk a tárgyra, mint az olvasóra, a színészre, mint a szerzőre – a rendek közül a parasztinak a pásztorjátékot, a polgárinak a vígjátékot, a fejedelminek azonban a regény mellett a szomorújátékot ajánlotta. A fordított következtetés ezekből az elméletekből mindazonáltal még jóval bohó-

kásabbra sikerült. Az állami intrika belejátszott az irodalmi vitákba; Hunold és Wernicke kölcsönösen bevádolják egymást a spanyol, illetve az angol királynál.

A szuverén képviseli a történelmet. Úgy tartja kezében a históriai történést, mint egy jogart. Erről a felfogásról egyáltalán nem állítható az, hogy a színpadi királyok kiváltsága. Államjogi gondolatok rejlenek a mélyén. Miközben végleg leszámoltak a középkor jogelméletével, új szuverenitás-fogalom alakult ki a XVII. század folyamán. A zsarnokgyilkosság régi, iskolás esete állott továbbra is ennek a küzdelemnek gyújtópontjában. A tirannia válfajai közül, melyeket a korábbi államtudomány megkülönböztetett, a bitorlóét fejtegették kezdettől fogva különösen heves vitákban. Az Egyház kiszolgáltatta a bitorlót, azon ellenben vitatkoztak, vajon a nép, vagy inkább az ellenkirály, vagy csupán a kúria kezdeményezésére távolíthatják-e el a zsarnokot. Az Egyház állásfoglalása nem veszítette el időszerűségét; éppen a vallásháborúk századában ragaszkodott a klérus az olyan tanhoz, mely fegyvert adott a kezébe az ellenséges fejedelmekkel szemben. A protestantizmus elvetette ennek a tannak teokratikus igényét; IV. Henrik francia király meggyilkolásával kapcsolatban kipellengérezte e tanítás következményeit. 1682-ben pedig a gallikán törvénycikk megjelenésével utolsó pozícióját is elvesztette a teokratikus államelmélet; a Kúriánál kiharcolták az egyeduralkodó abszolút sérthetetlenségét. Ez a fejedelmi hatalmat illető szélsőséges tan, a pártcsoportosulás dacára, ellenreformációs kezdete idején szellemesebb és mélyebb volt, mint újkori átalakítása folyamán. Ha a modern szuverenitás-fogalom a legfőbb, fejedelmi végrehajtó hatalomra céloz, a barokk elmélet a kivételes állapotról folytatott diszkusszióból fejlődik ki, és azt jelöli meg a fejedelem legfőbb hivatásaként, hogy ezt az

állapotot kizárja.[14] Az, aki uralkodik, már eleve arra rendeltetett, hogy diktatórikus hatalom birtokosa legyen kivételes állapot idején, ha ezt háború, lázadás vagy más katasztrófák felidézik. Ez ellenreformációs tétel. A reneszánsz gazdag életérzéséből felszabadul az, ami világi-despotikus benne, hogy összes következményében kibontakoztassa a teljes stabilizáció, a mind egyházi, mind állami restauráció eszményét. S e következmények egyike az olyan fejedelmi hatalom követelménye, melynek államjogi helyzete szavatolja a közösség folyamatos virágzását a hadászat, a tudományok, a művészetek és az egyházi élet területén. Abban a teológiai-jogi gondolkozásmódban, mely annyira jellemző a századra,[15] a transzcendenciának az a fékező túlfeszítettsége jut szóhoz, mely ott rejlik a barokk valamennyi kihívó, evilági hangsúlyában. A restauráció történelmi eszményével ellentétben ugyanis szembe kell néznie a katasztrófa gondolatával. S ennek az ellentétességnek szól a kivételes állapot teóriája. S ezért nem csupán a politikai viszonyoknak a XVIII. században meglevő nagyobb stabilitására kell utalnunk, ha meg akarjuk magyarázni, hogyan tűnik el a következő időkben, a „kivételes eset jelentőségének az az élénk tudata, mely a XVII. század természetjogában uralkodik".[16] Ha ugyanis „Kant számára . . . a szükségállapotból eredő jog egyáltalán nem volt már jog",[17] ez teológiai racionalizmusával függ össze. A barokk vallásos ember azért kapaszkodik annyira a világba, mert úgy érzi, hogy a világgal együtt egy zuhatag felé sodródik. Barokk eszkatológia nincs; de van – s éppen ezért – egy mechanizmus, mely minden földi szüleményt felhalmoz, s szertelenül lelkendezik érte, mielőtt a végnek kiszolgáltatná. A másvilágból kiürítik mindazt, amin a leghalványabban is érződik a világ lehelete, s azokat a dolgokat, melyek általában minden megformálásnak ellenállnak, a barokk bőségesen meríti odaátról, tetőpont-

ján pedig drasztikus alakban hozza felszínre, hogy véglegesen megtisztítsa az eget, s vákuumként képessé tegye arra, hogy egykor katasztrofális erővel megsemmisítse a földet önmagában. Ugyanezt a tényt érinti, csak traszponáltan, annak belátása is, hogy a barokk naturalizmus „a legkisebb távolságok művészete... A naturalizmus eszköze minden esetben a távolságok megrövidítésére szolgál... A legélettelibb tárgyi időszerűség körében keresi az ellentétet, hogy annál biztosabban csapódjék vissza a forma felsőbbségébe és a metafizika előcsarnokaiba."[18] A barokk bizantinizmus egzaltált formái végül is nem tagadják meg a világ és a transzcendencia közötti feszültséget sem. Nyugtalanul csengenek, s a kielégített emanatizmus idegen tőlük. A *Hősök levelei*-nek° előszava ezt mondja: „Amiként hát az a bizakodás tölti el életemet, hogy nem tekintik túlságosan ellenségesen ama merészségemet, hogy igazán fenséges házakat, melyeket a legalázatosabban tisztelek, még imádni is kész vagyok, amennyiben ez nem volna Isten ellen való vétek, hasonlóképpen azt a bátorságot is vettem, hogy régen lecsillapodott szerelmi indulatokat elvenítsek fel magamban."[19] Felülmúlhatatlanul mondja Birken: minél magasabb rangúak a személyek, annál pompásabb dolog dicsőíteni őket, „úgy, ahogy kiváltképpen Istent és a föld jámbor isteneit megilleti".[20] Nem kispolgári ellenjátéka ez annak, mint amikor Rubens uralkodói felvonulnak? „A fejedelem nem csupán egy antik diadalmenet hőseként tűnik fel képein, hanem ugyanakkor közvetlen kapcsolatba kerül isteni lényekkel, ezek szolgálják és ünneplik: így ő maga is megistenül. Égi és földi alakok játszadoznak, egymással keveredve, kíséretében, s a dicsőítés egyazon eszméjének rendelik alá magukat." Ez az eszme azonban pogány marad. A szomorújátékban az uralkodó és a mártír nem szabadul meg az immanenciától. – Egy igen kedvelt kozmológiai érvelés társul a teológiai hiper-

bolával. A kor irodalmában számtalanszor ismétlődik a fejedelem összehasonlítása a Nappal. Ilyenkor főleg ennek a döntő fórumnak egyedüliségéről van szó.

Ha-ki trónjára hág,
Méltó, hogy elvegyük tőle a koronát,
Lefosszuk bíborát. Egy fejedelem, egy Nap:
Így áll ország s világ.[21]

Tűrő eget is csak egy Nap hevíthet,
Két birtoklót trón s nász-ágy nem üdíthet.[22]

– mondja „Becsületérzés" Hallmann *Mariamné*-jában. Hogy ennek a metafora-használatnak további kifejtése milyen könynyen csúszott át a belügyeket illető uralkodói rang jogi meghatározásáról a világuralom szertelen eszményképére, mely épp annyira megfelelt a teokratikus barokk szenvedélynek, mint amennyire nem volt összeegyeztethető állampolitikai okosságával, azt Saavedra Fajardo *Egy keresztény politikus fejedelemnek ábrázolatja CI jelképben* című művének igen figyelemreméltó magyarázata mutatta meg. Egy allegorikus rézmetszethez, mely napfogyatkozást ábrázol ezzel a felirattal: „Praesentia nocet"°(ti. Lunáé), azt a magyrázatot fűzik, hogy a fejedelmeknek kölcsönösen kerülniük kellett egymás közelségét. „A fejedelmek jó barátságban lehetnek egymással egészen addig, amíg szolgáikkal és levelek útján érintkeznek; de amikor bizonyos dolgok végett személyesen akarnak egymással tárgyalni, pusztán annak következtében, hogy szemtől szemben állnak, tüstént mindenféle gyanú és ellenkezés támad közöttük, mert egyik sem találja meg a másikban azt, amit neki tulajdonít, úgyszintén egyikük sem ismeri magamagát, mivel közönségesen egy sem találtatik közöttük, aki nem

akarna több lenni, mint amennyi jogosan megilleti. A fejedelmek találkozása és személyes jelenléte szüntelen háborúság, amikor is csupán a pompának miatta civódnak, és mindegyik az első akar lenni, és hadakoznak a másikkal a győzelemért."[23]

Különös érdeklődéssel fordultak a Kelet történelme felé, melyben az abszolút császárság a hatalom olyan kiteljesedését érte el, amilyent a Nyugat nem ismert. Ezért nyúl vissza a *Katalin*-ban Gryphius a perzsa sahhoz, Lohenstein pedig első és legutolsó drámájában a szultánátushoz. A főszerepet azonban a teokratikus alapon nyugvó bizánci császárság játssza. Akkoriban kezdődött „a bizánci irodalom rendszeres feltárása és kutatása... a bizánci történészek nagy kiadásaival, melyeket... tudós franciák, Du Cange, Combéfis, Maltrait és mások rendeztek sajtó alá XIV. Lajos védnöksége alatt".[24] Ezeket a történészeket, főleg Kedrénoszt és Zonaraszt, sokat olvasták, s talán nemcsak azoknak a véres tudósításoknak a kedvéért, melyeket a kelet-római császárság sorsáról közöltek, hanem azért is, mert az olvasókat vonzották az egzotikus képek. Ezeknek a forrásoknak a hatása növekedett a XVII. század folyamán, valamint a XVIII.-ban is. Mert a barokk vége felé minél inkább azzá a torzképpé fajult a szomorújáték zsarnoka, mely Stranitzky bécsi bohózat-színházában találta meg nem dicstelen végét, annál használhatóbbnak bizonyultak a keleti Róma gonosztettektől hemzsegő krónikái. Ekkor már ilyeneket olvashatunk: „Akasszuk fel, égessük meg, törjük kerékbe azt, ázzon a vérben és fulladjon a Styxbe az, aki megsért bennünket. (Mindent felborít, és haragosan távozik.)"[25] Vagy: „Viruljon az igazságosság, uralkodjék a kegyetlenség, diadalmaskodjék a gyilkosság és a zsarnokság, hogy lépcsők helyett vértől habzó hullákon hághasson fel győzedelmes tró-

nusára Venceszláv."[26] Ugyanakkor, amikor a fejedelmi és állami cselekmények északon az operában múltak ki, Bécsben így festett a befejezés a paródia műfajában: *Új tragédia, melynek címe: Bernardon, Pumphia, a Hűséges Hertzegi Asszonyság, valamint Paprika-Jancsi, a zsarnoki Tatár-Kulikán. Paródia nevetni-való versekben.*[27] Ez a nyúlszívű zsarnoknak és a magát házasságba mentő szeméremnek szereplőjével ad absurdum viszi a nagy szomorújáték motívumait. Még ez is mottóként viselhetné Gracián egy szövegét, melyből kiderül, milyen kínosan kell kötődnie a szomorújátékokban a fejedelem szerepének a sablonhoz és a végletekhez. „Királyokat nem mérünk átlagos mértékkel. Vagy a nagyon jó, vagy a nagyon rossz emberek közé soroljuk őket."[28]

A „nagyon rossz embereket" a zsarnokdráma és a félelem illeti meg, a „nagyon jókat" a mártírdráma és a részvét. Ezek a formák csak addig őrzik meg furcsa egymásmellettiségüket, amíg a szemlélet mellőzi a barokk fejedelemség jogászi nézőpontját. Ha viszont az ideológia útmutatásait követi a szemléletmód, akkor a formák szigorú kiegészítés gyanánt jelennek meg. A barokkban a zsarnok és a mártír a koronás személy Janus-fői. A fejedelemség mibenlétének szükségszerűen végletes kifejeződései. Ez a lényeg, ami a zsarnokot illeti, könnyűszerrel felismerhető. A szuverenitás elmélete, mely a diktátori fokozatok kifejlődésével példássá teszi a kivételes esetet, éppenséggel arra törekszik, hogy a zsarnok értelmében tegye teljessé az egyeduralkodó képét. A dráma szemszögéből rendkívül fontos, hogy az uralkodóra jellemző gesztusnak tüntesse fel a végrehajtást, s még akkor is a zsarnok szavaival és viselkedésével léptesse fel az uralkodót, mikor a körülmények nem szorítják erre; pontosan úgy, ahogy az uralkodó színpadi megjelenése is alighanem csak kivételes esetben nél-

külözte a teljes ornátust, a koronát és a jogart.[29] Az uralkodásnak ezt az irányelvét – s ez a barokk vonás a képen – valójában még a fejedelmi személy legijesztőbb elfajulása sem torzítja el. Bár az ékes szónoklatok, szüntelen változataival annak az elvnek, hogy „a bíbornak el kell takarnia",[30] kihívásnak számítanak, még akkor is bámulattal tekintenek a fejedelemre, ha, mint Gryphius *Papinianus*-ában testvérgyilkosságot, mint Lohenstein *Agrippiná*-jában vérfertőzést, mint Hallmann *Sophonisbé*-jében hűtlenséget, mint *Mariamné*-jában férjgyilkosságot kell a bíbornak eltakarnia. Éppen Heródes alakja jellemző a zsarnok koncepciójára, ahogy az európai színház ez időben mindenütt fellépteti.[31] Története a legérdekfeszítőbb vonásokat szolgáltatta a királyi elbizakodottság ábrázolására. Nem ez a kor volt az első, melynek személyében rettenetes titok övezte a királyt. Még mielőtt eszelős kényúrként emblémájává lett volna a megzavarodott mindenségnek, ennél is iszonyatosabb volt, mikor a korai kereszténység az Antikrisztust látta benne. Tertullianus – nem ő az egyetlen – beszél egy heródiánus szektáról, azokról, akik a messiásként tisztelték Heródest. Élete nem csupán drámai anyag volt. Gryphius fiatalkori, latin nyelvű munkája, a Heródesről szóló eposz-sorozat, a legvilágosabban mutatja, mi kötötte le azoknak az embereknek érdeklődését: a XVII. század uralkodója, a teremtés koronája, mely őrjöngve robban ki, mint egy vulkán, és megsemmisíti önmagát egész udvari környezetével együtt. A festészet örömét lelte abban az ábrázolásban, mely Heródest mutatja őrjöngési rohamában, miközben két csecsemőt tart a kezében, hogy szétszaggassa őket. Világosan nyilatkozik meg a fejedelem-drámák szelleme abban, hogy a zsidó király e tipikus bukásába beleszövődnek a mártírtragédia vonásai. Mert ha felismerik az uralkodóban – éppen akkor, amikor legrészegítőbben bontakozik ki hatalma – a történelem kinyi-

latkoztatását s ugyanakkor a történelem változásainak útját álló, felsőbb fórumot, ez az egyetlen dolog szól a hatalmi mámorban elpusztuló Caesar javára: a korlátlan hierarchikus méltóság aránytalanságának áldozataként – Isten ruházza fel ezzel a méltósággal – elbukik sajnálatra méltó emberi állapotával szemben.

Az uralkodói hatalom és az uralkodás képessége közötti ellentét a szomorújátékban sajátos, csak látszólag zsánerszerű jellegzetességhez vezetett, melynek tisztázása kizárólag a szuverenitás tanának alapján lehetséges. A kényúr elhatározásra való képtelenségéről van szó. A fejedelemről, akinek kezében van a kivételes állapottal kapcsolatos döntés, az első adandó alkalommal bebizonyosodik, hogy csaknem lehetetlenség elhatározásra jutnia. Ahogy a manieristák festészete egyáltalán nem ismer nyugodt megvilágítású kompozíciót, úgy állnak a kor színpadi figurái váltakozó elhatározásuk vakító fényében. Nem az a fajta szuverenitás magasodik fel bennük, melyet a sztoikus szólamok fitogtatnak, hanem egy mindenkor hirtelen változó, érzelmi viharzás meredek önkénye. Különösen Lohenstein alakjai ágaskodnak úgy ebben a viharban, mint megtépett, csapongó zászlók. A grecói alakok is, ha szabad képletesen értenünk ezt a kifejezést, a fej kicsinységét tekintve ugyanilyenek.[32] Mert nem gondolatok, hanem ingadozó fizikai benyomások határozzák meg őket. Ehhez a fajtához illik az, „hogy a kor költészete, a kötetlen epikát sem véve ki, sokszor szerencsésen kapja el még a legfutóbb mozdulatokat is, az emberi ábrázattal szemben ugyanakkor tehetetlen."[33] Masinissa egy követtel, Disalcesszel, Sophonisbének mérget küld, amely majd megszabadítja a római fogságból:

Disalces, menj, velem ne ellenkezz tovább.
Ne! Állj! Elpusztulok, reszketek, jég fagyaszt!
De menj csak! Nincs idő kételyre. Itt maradsz!
Bocsáss meg! Nézd, szemem, szívem, nézd: megtörik.
Csak rajta! Menj! A vég már nem változhatik.[34]

A *Katalin* megfelelő helyén Kuli imánt Katalin kivégzésének parancsával küldi el Abas sah, és így fejezi be:

S addig ne lássalak,
Míg nem végzel vele. De jaj, hogy hasogat
E kín-szaggatta szív! Bocsáss meg! Menj! de nem!
Állj, állj! Ide! No menj! Végre meg kell legyen.[35]

Ugyanígy a véres zsarnokság kiegészítésének, az ingatagságnak, bécsi bohózatában: „Pelifonte: No! éljen hát a nő, éljen – de mégse – igen, igen, éljen . . . Nem, nem, haljon meg, vesszen el, öljék meg . . . Menj hát, hadd éljen."[36] Így beszél, megszakítva másoktól, a zsarnok.

Újra és újra megragad bennünket a zsarnok bukásában az az összeütközés, mely, a kor érzésvilágában gyökerezőn, egyfelől a zsarnok személyének tehetetlensége és elvetemültsége, másfelől az a meggyőződés között áll fenn, mely szerepének szent és sérthetetlen hatalmat tulajdonít. Ilyenformán lehetetlen volt, hogy a zsarnok végzetéből a kor lapos erkölcsi elégtételt merítsen a Hans Sachs-i drámák stílusában. Ha ugyanis a kényúr nem csupán a maga nevében, mint személy szenved hajótörtést, hanem mint uralkodó, az emberiség történelmének képviseletében is, akkor bukása olyan igazságszolgáltatás gyanánt játszódik le, melynek ítéletében az alattvaló is sorsosnak érzi magát. Amiről a Heródes-drámában felvilágosít a tüze-

tesebb vizsgálódás, az nyilvánvaló olyan művekben, mint az *Örmény Leó*, a *Stuart Károly,*° a *Papinianus* – ezek úgyis közel állnak a mártírtragédiákhoz, vagy közéjük számíthatók. Akkor sem vagyunk túlságosan merészek, ha a kézikönyvek valamennyi dráma-meghatározásában tulajdonképpen a mártírdráma leírására ismerünk. Nem a hős tetteit, hanem tűrését, sőt gyakran nem is lelki kínjait, hanem annak a testi sanyargatásnak gyötrelmét vették figyelembe, melyet elszenved. Ennek ellenére sehol sem követelik meg feltétlenül a mártírdrámát, hacsaknem Harsdörffer egy meghatározásában. „A hős . . . minden erény tökéletes példaképe kell hogy legyen, és megszomorodottnak kell lennie barátai és ellenségei hűtlensége miatt; mindazonáltal olyasformán, hogy nagylelkűnek mutatkozzék minden dolgaiban, és a fájdalmat, mely nyögésekkel emelt hangon és sok panaszos szókkal tör ki belőle, derekassággal legyőzze."[37] A „barátainak és ellenségeinek hűtlenségétől" megszomorított – ez a szenvedő Krisztus alakjáról is elmondható volna. Ahogy Krisztus királyként szenvedett az emberiség nevében, ugyanúgy szenved, a barokk költők nézete szerint, általában a felséges úr is. „Tollat qui te non noverit",° így szól a LXXI. lap felirata Zincgref *Emblematum ethico-politicorum centuriá*-jában.° Hatalmas koronát mutat egy táj előterében. Alatta a versek:

Más mód ismeri az, ki hordja, terhe titkát,
Mint azok, akiket csalfénye elvakit,
Ők e súlyt magukon soha nem mérhetik,
Bírni mely gyötrelem, ugyan miből gyanítnák.[38]

Ezért hát alkalomadtán nem is haboztak, hogy kifejezetten a mártír címet adományozzák fejedelmeknek. „A vértanú Károly", „Carolus Martyr"[39] áll a *Királyi védőbeszéd I. Károly*

érdekében címlapjának rézmetszete alatt. Felülmúlhatatlan módon– természetesen összekuszálva – szövődnek egymásba ezek az ellentétek Gryphius első szomorújátékában. Az egyik oldalon a császár felséges rangja, másrészt viszont cselekedeteinek elvetemült tehetetlensége miatt alapjában véve nem dönthető el, vajon zsarnokdrámával vagy mártírhistóriával van-e dolgunk. Gryphius bizonyára az első nézetet vallotta volna magáénak; Stachel mintha a másodikat tartaná magától értetődőnek.[40] Ezekben a drámákban a struktúra az, ami az említett tartalmi sablont kivonja a forgalomból. Persze sehol sem inkább a világosan körvonalazott erkölcsi jelenség kárára, mint az *Örmény Leó*-ban. – Nincs hát szükség éppenséggel mély vizsgálódásra, hogy észrevegyük, miképp rejlik minden zsarnokdrámában a mártírtragédia eleme. Jóval nehezebben fedezhető fel a zsarnokdráma mozzanata a mártírtörténetben. Előfeltétele annak a különös képnek ismerete, mely a mártírt illetően hagyományos volt a barokkban, legalábbis az irodalmi barokkban. Vallási koncepciókhoz semmi köze sincs; a tökéletes mártír éppoly kevéssé szabadul meg az immanenciától, akár az egyeduralkodó eszményi képe. A mártír a barokk kor drámájában radikális sztoikus; próbamunkáját egy trónvita vagy vallási disputa alkalmából végzi el, s ennek végén kínpad és halál vár reá. További különösség még, hogy e drámák közül nem egyben a nőt szemelik ki a mártíriumra, például Gryphius *Grúziai Katalin*-jában, Hallman *Sophiá*-jában és *Mariamné*-jában, Haugwitz *Stuart Máriá*-jában. Ez döntő a mártírtragédia helyes értékelésének szemszögéből. A zsarnok dolga a rend helyreállítása a kivételes állapotban: egyfajta diktatúrát – mely mindig utópisztikus marad –, a természeti törvények megrendíthetetlen alkotmányát tenni az ingadozó históriai történések helyére. De ehhez hasonló szilárdság elérését szeretné lehetővé tenni a sztoikus technika is

a lélek kivételes állapotának, az indulatok uralmának területén. Ez is történelem-ellenes újjáteremtésre törekszik – a nőnél a szüzesség megőrzésére –, mely nem kevésbé távolodik el a teremtés első, ártatlan állapotától, mint a kényúr diktátori rendszabályozása. Ahogy itt a polgári hódolat, ott a fizikai aszkézis az ismertetőjel. Ezért foglalja el a szűz fejedelemnő a mártírdrámában az első helyet.

Ugyanakkor, amikor a zsarnokdráma terminusával kapcsolatban, bár végletes alakzatai szemmel láthatók voltak, soha nem indult meg elméleti vita, a mártírtragédiát illető eszmecsere, mint tudjuk, a német dramaturgia örökös állományához tartozik. Minden aggály, mely Arisztotelészből, a mese kárhoztatott szörnyűségéből s nem utolsósorban nyelvi indítékokból eredően általánosan elterjedt a század szomorújátékaival kapcsolatban, elenyésző, ha azt az elbizakodottságot tekintjük, mellyel százötven esztendő szerzői utasították el a mondott jelenséget a mártírtragédiáról szólván. Nem magában a tárgyban, hanem Lessing tekintélyében kell keresnünk ennek az egyértelműségnek az okát.[41] Ha arra a szívósságra gondolunk, mellyel az irodalomtörténetek mindig is régen lezajlott vitákhoz kötik a művek kritikai magyarázatát, nem csodálkozhatunk azon, hogy Lessing még érvényben van. S ezen nem tudott változtatni érdemben egy olyan pszichológiai szemléletmód, mely nem magából a tárgyból indul ki, hanem abból a hatásból, melyet a tárgy tett az egykorú átlagpolgárra: ennek a színpadhoz és a közönséghez fűződő kapcsolata viszont elsorvadt, kivéve a cselekményességet illető egyfajta kezdetleges élvezetet. Mert azok a gyatra szenvedélyek, melyek a feszültségből megmaradtak, s amelyek a színház világából egyedül hozzáférhetők ennek a típusnak számára, a mártírtörténet előadásában nem találják meg számításukat. Ennek az ember-

fajtának csalódottsága azután felöltötte a tudós tiltakozás nyelvezetét, s abban a hitben élt, hogy a belső konfliktusok hiányának megállapításával, a tragikai vétség elmaradásával egyszer s mindenkorra meghatározta ezeknek a drámáknak értékét. Ehhez járul még a cselszövény értékelése. Ez a motívumok, jelenetek, típusok elszigetelése következtében különbözik a klasszikus tragédia úgynevezett ellenjátékától. Ahogy feneketlen gonoszsággal és kegyetlenséggel zsarnokok, ördögök vagy zsidók jelennek meg a passiószínház színpadán, anélkül, hogy valamiképpen megtisztulnának vagy kibontakoznának, anélkül, hogy valami mást is bevallhatnának, mint aljas terveiket – a barokk dráma is kedvét leli abban, hogy vakító fénybe állított, külön szcénákat rendezzen az ellenjátékosok számára, s ezekben a jelenetekben a motiválás a legcsekélyebb szerepet szokta játszani. A barokk cselszövény, mondhatjuk, úgy zajlik le, mint díszletváltozás nyílt színen: oly kevéssé törődnek az illúzióval, oly tolakodóan hangsúlyozzák ennek az ellencselekménynek ökonómiáját. Semmi sem tanulságosabb, mint az az elfogulatlanság, mellyel a cselszövény döntő motívumainak meg kell keresniük a maguk helyét a jegyzetekben. Hallmann Mariamne-drámájában Heródes bevallja:

Igaz! királyi nőnk, éltét hogy-helyt kioltsa,
Ha Anton hirtelen s vég-ártalmunkra volna,
Titkon parancsolánk.[42]

S a magyarázatban ezt közlik: „Tudniillik a nő iránt érzett nagyon is nagy szerelemből, nehogy az ő (Heródes) halála után másvalakié legyen."[43] Idézhetnénk – ha nem is a laza cselszövény, de a gondatlan kompozíció példájaként – az *Örmény Leó*-t is. Theodosia császárnő maga bírja rá a fejedelmet a Balbuson, a lázadón végrehajtandó ítélet elhalasztásá-

ra, s ez Leó császár halálát okozza. Miközben hosszasan siratja férjét, egyetlen szóval sem emlékezik saját tiltakozására. Figyelmen kívül marad egy döntő motívum. – Egy pusztán történeti cselekmény „egysége” differenciálatlan menetre kényszerítette a drámát, s ezáltal veszélyeztette. Mert amilyen biztos, hogy ilyen vonalvezetéssel kell megalapozni minden pragmatikus történelmi ábrázolást, olyan biztos az is, hogy a drámaiság kezdettől fogva zártságra tart igényt annak a totalitásnak céljából, mellyel az idő semmiféle külső folyása nem rendelkezik. A mellékcselekmény – akár párhuzamos, akár ellentétes a főcselekménnyel – ebben a tekintetben kezességet nyújt a drámaiságnak. De csak Lohenstein kívánja meg több ízben; máskülönben kirekesztették, és úgy gondolták, annál biztosabban ábrázolhatják, nagyjából-egészében, a történelmet. A nürnbergi iskola° tisztes tanítása szerint azért nevezték szomorújátéknak a színdarabokat, „mert régi időkben, a pogányság korában, legtöbbször zsarnokok kormányoztak, és ennek okáért rendesen kegyetlen végre is jutottak”.[44] Ezért is hangzik Gervinus ítélete Gryphius drámáinak szerkezetéről – „hogy . . . a jelenetek csak úgy folydogálnak a cselekmény tisztázása és továbbvitele végett; a drámai hatást sohasem célozzák”[45] – egészben vége találóan, ha, legalább a *Cardenio és Celinde*° esetében, megszorítással kell is élnünk. Főként azonban annak van jelentősége, hogy az effajta, egyébként jól megalapozott, de elszigetelt megállapítások nem alkalmasak a kritikai alapvetésre. Gryphiusnak és kortársainak drámai formája nem marad el a későbbieké mögött csak azért, mert nem fejezi ki ezek drámaiságát. Összefüggésük sui generis tömörsége szabja meg értéküket.

Ezzel kapcsolatban kell megemlékeznünk a barokk drámának a középkori-egyházi elemmel való rokonságáról, ahogy ez a

passió jellegében megmutatkozik. Ennek az utalásnak azonban tisztáznia kell magát a henye analogizálás gyanúja alól, mely nem mozdítja elő, hanem elhomályosítja a stíluselemzést: olyan irodalom észrevételeivel van ugyanis dolgunk, melyen a beleérzés uralkodik. Ebben az értelemben szükséges megjegyeznünk, hogy úgy kell olvasnunk a középkori elemek ábrázolását a barokk drámában és annak elméletében, mint bevezetést a középkori és barokk szellem világának további magyarázataihoz, ahogy majd más összefüggésben sor kerül rájuk. Hogy középkori elméletek újra felélednek a vallásháborúk korában,[46] hogy „az állami és gazdasági élet területén, a művészetben és a tudományban"[47] eleinte még uralkodott a középkor, hogy leküzdése, sőt elnevezése is csak a XVII. század folyamán következik be[48] – mindezt régóta kimondották. Ha szemügyre veszünk bizonyos részleteket, meglep a bizonyítékok bősége. Még a kor poétikájából összeállított, pusztán statisztikai kompiláció is arra a következtetésre jut, hogy a tragédia meghatározásainak lényege „pontosan ugyanaz, mint a középkor grammatikai és lexikális műveiben".[49] És mit jelent az opitzi meghatározás döntő rokonságával szemben – ez a meghatározás affinitásban van egy Boethius vagy Placidus általánosan elterjedt középkori definícióival –, ha Scaliger, aki egyébként jól összeegyeztethető velük, példákkal lépett fel a tragikai és komikai költést illető megkülönböztetésük ellen,[50] mely tudvalevően nem maradt meg a drámai költészetnél. Beauvais-i Vince szövegében így hangzik: „A komédia pedig olyan költemény, mely a szomorú kezdetet vidám végre változtatja. A tragédia viszont olyan költemény, mely vidáman kezdődik, és szomorúan végződik."[51] Az, hogy ez a szomorú esemény párbeszédes formában vagy folyó prózában zajlik-e, majdnem jelentéktelen különbségnek számít. Ennek megfelelően Franz Joseph Mone meggyőzően fejtette

ki a középkori színjáték és középkori krónika együvé tartozását. Szemmel látható, „hogy a világtörténelmet úgy tekintették a krónikaírók, mint egy nagy szomorújátékot, és a világkrónikák összefüggenek az ónémet színjátékokkal. Amennyiben tudniillik az utolsó ítélet éppúgy befejezése a krónikáknak, mint ahogy a világ drámájának a vége, a keresztény történetírás természetes módon kapcsolódik a keresztény színjátékhoz, s itt arról van szó, hogy figyeljünk a krónikaíró ama kijelentéseire, melyek világosan jelzik ezt az összefüggést. Freisingi Ottó mondja (Előszó Frigyes császárhoz): »Tudd meg, hogy ezt a históriát lelkünk keserűségéből írtuk, s ezért nem annyira a történetek sorát, mint azok nyomorúságát foglaltuk szövegbe, tragédia módjára.« Ezt a felfogását megismétli a Singrimushoz írott előszóban: »Ezekben (a könyvekben) az okos olvasó nem annyira történeteit, mint viszontagságos tragédiáit lelheti majd meg a halandók szerencsétlenségeinek.« A világtörténet Ottó számára tragédia volt tehát, jóllehet nem formáját, hanem tartalmát tekintve."[52] Ötszáz évvel később Salmasiusnál ugyanezzel a szemléletmóddal találkozunk: „A tragédiából egészen a végkifejletig° az independensek szereplői maradtak meg, ellenben látnivaló volt, hogy a negyedik felvonásig és azután is a presbiteriánusok foglalják el a színt, nagy pompa közepette. Csak az ötödik és utolsó felvonásban léptek fel az independensek szereplők gyanánt; azután tűntek fel ebben a jelenetben, hogy kifütyülték és elkergették az első színészeket. Talán azért, mert azok nem várták le a jelenetet oly tragikus és véres katasztrófával."[53] Itt veszi kezdetét a barokk szomorújáték formavilága, távol a hamburgi s még inkább a klasszicizmus utáni dramaturgia sövénykerítésétől, a „tragédiá"-ban, melyet a középkor talán még jobban belemagyarázott az antik drámai tárgyak szűkös hagyományaiba, mint ahogy megvalósítva látta misztériumaiban.

Ugyanakkor: ott, ahol a keresztény misztérium, mint a keresztény krónika is, a történelem menetének egészét mutatja be – a világtörténet folyását üdvtörténeti processzusként –, a fejedelmi és állami cselekményeknek csupán a pragmatikus történet egy részével van dolga. A kereszténység vagy Európa az európai kereszténységek egész sorára oszlik, s ezek már nem támasztanak igényt arra, hogy cselekvéseik az üdvfolyamat rendjébe illeszkedjenek. A szomorújátéknak a misztériummal való rokonságát megkérdőjelezi az a kilátástalan kétségbeesés, mely mintha szükségszerűen utolsó szava lenne az elvilágiasodott keresztény drámának. Mert a saját alapokkal rendelkező drámai boltozat megteremtésére senki sem fogja elegendőnek ítélni azt a sztoikus erkölcsiséget, melybe a hős vértanúsága torkollik, vagy azt a fajta igazságszolgáltatást, mely eszének elvesztésével bünteti a dühöngő zsarnokot. Díszítőelemekből álló, valódi barokk stukkók tömör rétege fedi el ennek a drámai boltozatnak zárókövét: ez a zárókő csak az ívek feszültségének pontos vizsgálatával számítható ki. Egy üdvtörténeti kérdés feszültségéről van itt szó: miképp volt lehetséges, hogy szertelenné vált a misztériumjáték elvilágiasítása, ami nem csupán a sziléziai és nürnbergi iskola° protestánsainak a műve volt, hanem ugyanúgy a jezsuitáké és Calderóné is. Mert ha világi irányba fordult is az ellenreformáció mindkét hitvallásban, azért a vallási alapok még sehol sem veszették el fontosságukat; csak a vallási megoldást tagadta meg ezektől az alapoktól a század, hogy világi megoldást kívánjon helyette, vagy éppenséggel kikényszerítse azt. Ennek a kényszernek igájában, ettől a követelménytől ösztökélve szenvedték végig ezek a nemzedékek a maguk konfliktusait. Az európai történelem valamennyi, legmélyében szétszaggatott és megosztott korszaka között a barokk az egyetlen, melynek ideje egybeesett a kereszténység rendíthetetlen uralmával.

A középkori lázadásnak, az eretnekségnek, eltorlaszolták az útját; részint éppen azért, mert a kereszténység nyomatékosan ragaszkodott a tekintélyi elv megóvásához, de főként azért, mert a tan és életvitel heterodox, felfogásbeli árnyalataiban megközelítően sem juthatott kifejezésre egy világiasan hangolt, új akaratnyilvánítás buzgósága. Minthogy ilyenformán sem a lázadás, sem a behódolás nem volt vallási alapon megoldható, a korszak minden ereje az élet tartalmának gyökeres átalakítására irányult, az ortodox egyházi formák szemmeltartásával. Ennek oda kellett vezetnie, hogy a voltaképpeni, közvetlen kifejezésben mindenképpen meggátolták az embereket. Ez a kifejezés ugyanis a kor szándékának egyértelmű kinyilvánításához vezetett volna, valamint a keresztény élettel való leszámolásnak éppen ahhoz a módjához, mely később felülmúlta a romantika erejét. S ezt éppúgy megkerülték pozitív, mint negatív értelemben. Olyan szellemi állapot volt ugyanis az uralkodó, mely, bármennyire értette a módját, hogy excentrikusan felfokozza az elragadtatás aktusait, ezekben nem annyira a világot dicsőíti meg, mint inkább felhős eget mázoltatott a föld fölé. A reneszánsz festői értenek ahhoz, hogy derültnek ábrázolják az eget, a barokk festményeken sötéten vagy sugarakat lövellve ereszkedik a felhő a föld fölé. Nem vallástalan, pogány korszakként, hanem a hitélet laikus szabadságának arasznyi idejeként tűnik fel a reneszánsz a barokkal szemben; ugyanakkor az ellenreformáció megindulásakor olyan világban alapozza meg uralmát a középkor hierarchikus jellemzője, melynek nem adatott meg a közvetlen út a másvilágra. Csak Burdach új, a burckhardti balítéletekkel szembeszálló meghatározása a reneszánszról és a reformációról – per contrarium – helyezi először kellő megvilágításba az ellenreformáció e döntő vonásait. Semmi sem állt ettől távolabb, mint az, hogy várja az idők végezetét, sőt akár a kor

gyökeres átalakulását is, ahogy ezek a törekvések a reneszánsz mozgalmának erejeként Burdach jóvoltából észrevehetővé váltak. A barokk történetfilozófiai eszményképe az akmé° volt: a béke és a művészet aranykora, melytől minden apokaliptikus vonás idegen, melyet megfogalmazott és in aeternum° szavatol az Egyház kardja. Egészen a maga korát túlélő, egyházi drámai művészetig terjed ennek a felfogásnak a hatása. Ezért a jezsuiták „nem tartják többé szem előtt az üdvösség egész drámáját, a szenvedéstörténetet is egyre ritkábban; szívesebben veszik elő az Ótestamentum tárgyait, és hittérítő szándékuk kifejezésére alkalmasabbnak találják a szentek legendáját".[54] Nyilvánvalóbban kellett érintenie a restauráció történetfilozófiájának a világi drámát. Ennek történeti tárgyakkal volt dolga; a költők erőteljesen kezdeményeztek: Gryphius például az időszerű eseményeket, Lohenstein és Hallmann a Kelet fejedelmi és állami cselekményeit dolgozta fel. Ezek a kísérletek azonban eleve beszorultak egy szigorú immanenciába, s még csak bele sem pillanthattak a misztériumok másvilágába; szellemjelenések és uralkodói apoteózisok ábrázolására korlátozódtak bizonyára gazdag apparátusuk kifejlesztése során. Ebben a szorongatott helyzetben nőtt fel a német barokk dráma. Nem csoda, hogy ez nyakatekert, mindamellett annál intenzívebb formában történt. A reneszánsz német drámájából jóformán semmit sem vett át; ezeknek a daraboknak szabályozott elevenségéről, moralista egyszerűségéről már Opitz *Trójai nők*-je is lemondott. Gryphius és Lohenstein még sokkal nyomatékosabban megkívánták volna drámáiktól a művészi értéket és a metafizikai fontosságot, ha – ajánlások és dicsőítő költemények kivételével – nem lett volna tilos a mesterségbeli készség bármiféle hangsúlyozása.

A szomorújáték kialakuló formanyelve általában azoknak a kontemplatív szükségszerűségeknek kibontakozásaként érzékelhető, melyek benne foglaltattak a kor teológiai helyzetképében. S közülük egy, ahogy ez minden eszkatológia hiányával együtt jár, az a kísérlet, hogy a kegyelmi állapotról való lemondás esetén a puszta teremtményi állapotba való visszahullásban leljen vigaszra. Itt is, akár a barokk többi életszférájában, az eredetileg időhöz kötődő dátumok áthelyezése egyfajta nem igazi térbeliségbe és egyidejűségbe a meghatározó mozzanat. Ez feltárja e drámai forma mélységét. Ott, ahol a középkor az üdvözülés útjának állomásaiként mutatja be a világ forgásának esendőségét és a teremtmény mulandóságát, a német szomorújáték teljesen beletemetkezik a földi dolgok vigasztalanságába. Ha ismer valamiféle megváltást, akkor az inkább magának ennek a végzetnek a mélyén rejlik, semmint egy isteni üdvözítési terv végrehajtásában. Az egyházi játékok eszkatológiájától való elfordulás jellemzi az új drámát egész Európában; a fejvesztett menekülés egy kegyelem híján levő természetbe mindamellett különleges német vonás. A spanyol dráma ugyanis – Európa színházi világában a legmagasabb rendű –, melyben, katolikus műveltséggel átitatott országról lévén szó, a barokk vonások annyival ragyogóbban, annyival markánsabban, annyival szerencsésebben bontakoznak ki, kegyelem nélküli természeti állapot konfliktusait bizonyos mértékig játékosan kicsinyítve oldja meg egy olyan királyság udvari környezetén belül, mely elvilágiasodott üdvözítő hatalom gyanánt jelenik meg. A harmadik felvonás cselekményének tetőpontja – közvetett, mintegy tükör-, kristály- vagy bábjátékszerű, transzcendens berekesztésével – olyan kifejletet biztosít a calderóni drámának, mely fölényben van a német szomorújátékkal szemben. Nem tudja megtagadni azt az igényét, hogy érintse a lét tartalmát. Ha a világi drámának mégis

meg kell állnia a transzcendencia határánál, arra törekszik, hogy játékosan, kerülő utakon jusson ennek birtokába. Sehol sem nyilvánvalóbb ez, mint *Az élet álom* című darabban, ahol a misztériummal egyenértékű teljesség az, melyben úgy boltozódik az álom az éber állapotban levő élet fölé, akár az ég. Erkölcsiség illeti meg:

S ha álom, ha valóság, csak
A jótett, más mi se fontos.
Ha valóság: önmagában,
S ha nem: híveket szerezni
Ébredésünk órájára.[55]

Sehol másutt hát, egyedül Calderónnál lehetne tanulmányozni a barokk szomorújáték tökéletes művészi formáját is. Nem utolsósorban annak a pontosságnak köszöni érvényességét – mind a szó, mind a tárgy érvényességét –, melynek révén a „szomorúság" és a „játék" összehangolható egymással. A játék fogalmának története három szakaszt ismer a német esztétikában: a barokkot, a klasszikát, a romantikát. Ha az elsőnél túlnyomórészt a produktummal van dolgunk, a másodiknál a produkcióval; a harmadiknál mindkettővel. Játéknak nézni magát az életet – mert e szemléletmódnak így kell neveznie a műalkotást –: idegen a klasszikától. Schiller játékösztön-elmélete a művészet keletkezését és hatását tartotta szem előtt, nem pedig a műalkotások struktúráját. A művek „vidámak" lehetnek akkor, amikor az élet „komoly", játékos színben viszont csak akkor tűnnek fel, mikor már az élet is elvesztette végső komolyságát a feltétlenre irányuló intenzitás előtt. Ez volt a helyzet, bármily különböző módon is, a barokkban és a romantikában. Mégpedig mindkét alkalommal úgy, hogy ennek az intenzitásnak meg kellett teremtenie a

maga kifejezését a világi művészet gyakorlati formáiban és tárgyaiban. Kérkedően hangsúlyozta a játék mozzanatát a drámában, s csak világi álruhában, mint játékot a játékban, engedte végső szóhoz jutni a transzcendenciát. Nem ismerjük mindig a technikát, mikor magán a színpadon állítják fel a színpadot, vagy éppen a színpad terébe vonják be a nézőteret. Mindamellett folyvást csak a játék és illúzió paradox tükröződésében jelenik meg a profán társadalom színházának – mely éppen ezzel válik „romantikus"-sá – az üdvözítő és megváltó fórum. Az a szándékosság, melyről Goethe azt mondta, hogy látszata hozzátartozik valamennyi műalkotáshoz, Calderón ideális, romantikus szomorújátékában eloszlatja a szomorúságot. Mert az új színpad a machinációban birtokolja az Istent. A német barokk szomorújátékokra jellemző, hogy a játék nem a spanyol produkciók fényével s nem is a későbbi romantikus előadások agyafúrtságával bonyolódik. Mégis rendelkeznek azzal a motívummal, mely Andreas Gryphius lírájában találta meg leghathatósabb kifejezését. Lohenstein állhatatosan variálta a *Sophonisbé*-hez írott ajánlásban:

Mint halandók egész ő éltök menete
Játszódva indul el, gyermek-időtevésképp,
Így éltünket hiú játék is végzi be.
Mint Róma a napot, Augustus születését,
Játékkal ülte meg; így játék s pompa mellett
Sírjába ha teszik élettelen a testet...
Sámson játszva leli örök-vak nyug-helyét;
S kurta földi időnk csak költemény, egyéb se.
Játék, melyben hol ez föllép, hol az lelép;
Könnyel kezdődik és sírással jő a vége.
S aztán is az Idő még eljátszik velünk,
Féreg nyű, rothadás furkálja tetemünk.[56]

Éppen a *Sophonisbe* szörnyű cselekményében rajzolódik ki mintegy példaszerűen a játékos mozzanat későbbi fejlődése, ahogy a bábszínház rendkívül jelentős közvetítése révén bevonul egyfelől a groteszk, másfelől a szubtilis elemek területére. A költő tudatában van a kalandos fordulatoknak:

Ki most a férjeért halna szerelmesen,
Pár óra s feledi, hogy valaha szerette.
S Masinissa heve álnok gerjedelem,
Hölgyének, kit imád, hogy reggel majd-megette,
Mérget már este küld gyilkos ajándokul,
Megudvarolta épp, hóhérolja vadul.
Világ, így játszik itt a becsvágy és a vágy.[57]

Nem szükséges, hogy alkalmi játékot értsünk ezen, éppúgy lehet kiszámított és tervszerű, s ezért eljátszhatták olyan bábokkal is, melyeket a becsvágy és a vágy igazgat. Mindenképpen vitathatatlan, hogy a XVII. században a német dráma még nem érkezett el annak a kanonikus művészi eszköznek kifejlesztéséhez, melynek segítségével a romantikus dráma Calderóntól Tieckig értette a módját, hogy újra és újra keretbe foglaljon és kicsinyítsen: a reflexió eszközéhez. Mert hiszen ez nem csupán a romantikus vígjátékban érvényesül ennek egyik legfontosabb művészi eszközeként, hanem a romantika úgynevezett tragédiájában, a végzetdrámában is. Calderón drámájában pontosan azt jelenti, amit az egykorú építészetben a voluta.[°] A végtelenségig ismétli önmagát, s addig kicsinyíti a kört, melyet bezár, amíg szemmel már fel sem fogható. A reflexió mindkét oldala egyformán lényegbevágó: a valóság játékos redukálása és a gondolkodás reflexív végtelenségének bevezetése a végzet egy profán területének zárt végességébe. A végzetdrámák világa ugyanis – hadd jegyezzünk meg eny-

nyit elöljáróban – önmagában zárt. Különösen Calderónnál volt az, akinek Heródes-drámájában – „A féltékenység a legnagyobb szörnyeteg” – a világirodalom legelső végzetdrámáját akarták felfedezni. A szigorú értelemben vett szublunáris világ° volt ez, a nyomorult vagy a kérkedő teremtmény világa, melyen ad maiorem dei gloriam° és a nézők szemének gyönyörködtetésére tervszerűen és ugyanakkor meglepő módon kellett igazodniuk a végzet szabályainak. Nemhiába kísérletezett a végzetdrámával olyan ember, mint Zacharias Werner, mielőtt a katolikus Egyházhoz menekült. A végzetdrámának csak látszólag pogány világiassága valójában az egyházi misztériumdráma profán kiegészítése. Ami azonban az elméleti beállítottságú romantikusokat is oly mágikus erővel fűzte Calderónhoz, hogy talán Shakespeare ellenére is őt nevezhetnénk kat exokhén° drámaköltőjüknek, az a reflexió példátlan virtuozitása, mely hőseinek mindenkor kezük ügyébe esik, hogy úgy forgassák a végzet rendjét, mint egy labdát, melyet hol erről, hol arról az oldaláról kell szemügyre venni. Mi másra vágytak végül is a romantikusok, mint a tekintély aranyláncai közt felelőtlenül elmélkedő lángelmére? De éppen ez a példátlan spanyol tökéletesség, amely, bármily magasan álljon művészi szempontból, kiszámítottság dolgában mintha mindig még egy fokkal magasabban állana, nem egy tekintetben talán kevésbé helyezi éles megvilágításba a barokk drámának azt a formáját, mely kilép a tiszta költészet körülzártságából, ellentétben a német drámával, melyben a határok természete sokkal kevésbé burkolódzik bele a művésziség primátusába, mint inkább az erkölcsiek elsőségében ad jelet magáról. A lutheri hitvallás moralizmusa, mely – ahogy hivatás etikája oly nyomatékosan tanúsítja – mindig arra törekedett, hogy összekapcsolja a hitélet transzcendenciáját a mindennapi élet immanenciájával, sohasem engedte meg az em-

beri-földi zavarodottság döntő szembeállítását a hierarchikus-fejedelmi hatalommal, holott ezen alapszik oly sok calderóni dráma megoldása. Ezért a német szomorújáték befejezése ahogy kevésbé formás, ugyanúgy kevésbé dogmatikus is; művészileg bizonyosan nem, erkölcsileg azonban felelősségtől áthatottabb, mint a spanyol. Ennek ellenére egyáltalán nem gondolható másként, mint hogy a kutatás számos esetben olyan összefüggésekre bukkan, melyek igen jelentősek Calderón tartalmas és ugyanakkor zárt formájának szemszögéből. Minél kevésbé alkalmas a következőkben a hely kitérésekre és utalásokra, annál határozottabban kell tisztáznia a kutatásnak a spanyol költő alapvető viszonyát a szomorújátékhoz, azét a spanyolét, akivel az egykorú Németország semmiben sem mérkőzhetik.

A teremtési állapot síkja, a talaj, melyen a szomorújáték lebonyolódik, egészen félreérthetetlenül meghatározza az egyeduralkodót is. Bármily magasan trónol az alattvalók és az állam fölött, rangja körülhatárolt a teremtés világában: ő a teremtmények ura, de azért ő is teremtmény. S hadd hozzunk fel egy példát éppen erre nézve Calderónnál. Hiszen egyáltalán nem különleges spanyol felfogás szól Don Fernandónak, az állhatatos fejedelemnek a következő szavaiból. Ezek a szavak a király nevének motívumát viszik végig a teremtett világon.

Barmok közt s vad állatok közt,
Ott is oly méltón e név áll,
Hogy természetjog szerint
Engedelmes hódolat
Illeti: olvassuk is, hogy
Az oroszlán, a szabad

Vadállat-állam királya
Sörénybozont-koronás
Homlokát ráncolja bár,
Szelid lény: nem falta föl
Soha még alattvalóját.
Sós hab árján él a delfin,
Ő a halvilág királya,
Arany-ezüst pikkelyekből
Rajzolódik nagy sötétkék
Vállaira korona,
S bizony látták e királyt,
Hogy a zúgó viharokból
Embereket ment a partra,
Nehogy vizben fúljanak...
Már ha vad, hal és madár,
Növény és kő ismer ily
Irgalmas uralkodást,
Embernek is hogy ne lenne
Kedves ily fenség, Uram.[58]

A kísérlet, hogy megjelöljék a királyság eredetét a teremtés síkján, még a jogelméletben is felbukkan. Ezért a zsarnokgyilkosság ellenfelei arra törekedtek, hogy mint „parricidák”-at, befeketítsék a királygyilkosokat. Claudius Salmasius, Robert Filmer és sokan mások „abból a világ feletti uralomból” származtatták „a király hatalmi állását, melyet Ádám birtokolt az egész teremtés uraként; ez azután meghatározott családfőkre öröklődött, hogy végül, ha korlátozott mértékben is, egyetlen családon belül váljék örökletessé. Ezért a királygyilkosság egyenlő az apagyilkossággal.”[59] Sőt a nemesség annyira természeti jelenség gyanánt tűnhetett fel, hogy Hallmann ilyen panaszos szemrehányást tehet a Halálnak a *Halotti be-*

szédek-ben: „Ó, hogy még előjogokkal felruházott személyeknek sem nyitod meg sem szemedet, sem füledet!"[60] Ezért az egyszerű alattvaló, az ember, egészen következetesen, állat: „az isteni állat", „az okos állat",[61] „kíváncsi és csiklandós állat".[62] Ilyen fordulatok találhatók Opitznál, Tscherningnél és Buchnernél. És másfelől Butschky: „Mi más ... az erényes fejedelem, mint mennyei állat."[63] Ide tartoznak még Gryphius szép versei:

Ti, elvesztvén az égi képet,
Lássátok, ki jött el ma néktek!
– Mit keres istálló-tető alatt?
Minket, bizony-legbarmabb barmokat![64]

Erre az utóbbira mutatnak példát eszelősségükben a despoták. Ha Hallmann Antiochusát tébolyba kergeti az a váratlan iszonyat, melyet egy hal fejének megpillantása ébreszt benne az asztal mellett,[65] Hunold állati alakban lépteti fel Nebukadnezarját – a színhely „sivár pusztaság. Nebukadnezar láncra verve, sastollakkal és karmokkal belepve, sok vadállat között... Furcsán viselkedik... dörmög és rosszul érzi magát"[66] –, akkor ezt az a meggyőződés sugallja, hogy az uralkodóban, a magasztos teremtményben, nem sejtett erővel ütheti fel fejét az állat.

Ilyen alapon fejlesztett ki a spanyol színház egy sajátos, jelentékeny motívumot, mely bármi másnál inkább módot ad arra, hogy a nemzetiség függvényét ismerjük fel a német szomorújáték korlátolt komolyságában. Meglepetést kelthet, ha azt látjuk, hogy a becsület mindenen felülemelkedő szerepe a comedia de capa y espada° bonyodalmaiban, akárcsak a szomorújátékban, a drámában szereplő személy teremtésbeli állapo-

tából ered. És még sincs másképp. A becsület, Hegel meghatározása szerint, éppen az, ami „teljességgel megsérthető”.[67] „Mert a személyes önállóság, amelyért a becsület harcol, nem annak a bátorságnak mutatkozik, amely kiáll a közösségért s a derekasság híréért a közösségben vagy az igazságosság híréért a magánélet körében; ellenkezőleg, csak az egyes szubjektum elismeréséért és elvont sérthetetlenségéért küzd.”[68] Ez az elvont sérthetetlenség azonban mindamellett nem más, mint a fizikai személy legszigorúbb értelemben vett sérthetetlensége: ebben a személyben, mely egyjelentésű a hús és a vér feddhetetlenségével, gyökereznek a becsületkódex legelvontabb követelményei is. Ezért aztán a becsületet nem sérti kevésbé egy rokon gyalázata, mint az a szégyen, mely magát a személyt éri. És a név, mely tulajdon személyében akarja bizonyítani a személy látszólag elvont sérthetetlenségét, a teremtmény szintjével kapcsolatos élet szempontjából – nem úgy, mint vallási vonatkozásban – önmagát véve mégis semmi, és csupán pajzs, melynek az a rendeltetése, hogy fedezze az ember sebezhető phüsziszét.[°] A becsületétől megfosztott ember szabadon üldözhető; a szégyen – ugyanakkor, amikor a megszégyenített személy megbüntetésére szólít fel – valamely fizikai fogyatékosságban árulja el eredetét. A spanyol drámában, mint sehol másutt, a személy teremtményi szinten álló csupaszságának fölényes, sőt kiengesztelő ábrázolására nyílt lehetőség a becsület fogalmának páratlan dialektikája révén. A véres halálbüntetésnek, mely a mártírdrámában befejezése a teremtmény életének, ellenpárja a becsület kálváriajárása, a becsületé, mely, bármily meggyötörten, a király hatalmi szava vagy egy szofizma segítségével újból felegyenesedik a calderóni dráma végén. A becsület mivoltában a spanyol dráma a teremtményi test mellett felfedezte a hozzá illő teremtményi lelkiséget s ezáltal a profán dolgok kozmoszát, mely nem tárult fel a barokk

német költőinek, sőt a későbbi teoretikusoknak sem. A motívumok említett rokonsága mégsem kerülte el figyelmüket. Ezért írja Schopenhauer: „Úgy veszem észre, hogy a napjainkban oly gyakran szóba kerülő különbség klasszikus és romantikus költészet között lényegében azon alapszik, hogy az előbbi nem ismer más motívumokat, csak a tisztán emberieket, valóságosakat és természeteseket; az utóbbi ellenben hatékonyan érvényesít mesterkélt, konvencionális és képzeletbeli motívumokat is: ide tartoznak a keresztény mítoszból eredők, azután a becsület lovagi, túlfeszített és fantasztikus princípiumából származók... De hogy az emberi kapcsolatok és az emberi természet milyen groteszk eltorzulásaihoz vezetnek ezek a motívumok, azt a romantikus irány legjobb költőinél, például Calderónnál, is megfigyelhetjük. Hogy a szerzőkről ne is beszéljünk, csak olyan darabokra hivatkozom, mint a *No siempre el peor es cierto* (Nem mindig biztos a legrosszabb) és az *El postrero duelo de Espana* (Az utolsó párbaj Spanyolországban) és hasonló capa y espada vígjátékokra; az említett elemekhez járul itt még az a gyakran felbukkanó skolasztikus szőrszálhasogatás társalgás közben, mely akkoriban a magasabb osztályok szellemi műveltségéhez tartozott."[69] A spanyol dráma szellemébe nem hatolt be Schopenhauer, bár – más helyen – magasan a tragédia fölé szerette volna emelni a keresztény szomorújátékot. S nyilvánvaló a kísértés, hogy megütközését a spanyol szemléletnek azzal az amoralitásával magyarázzuk, mely oly távol áll a német embertől. Ez volt az oka annak, hogy egymásba keveredtek a spanyol tragédiák és vígjátékok.

Olyan szofisztikus problémák, sőt megoldások, mint amilyenek ott találhatók, a protestáns német drámaírók nehézkes okoskodásaiban nem fordulnak elő. A kor történetfelfogása a leg

szűkebb határok közé szorította lutheri moralizmusukat. A fejedelmek felemelkedésének és bukásának szüntelenül ismételt színjátéka, a legjóravalóbb erény tűrőképessége nem annyira moralitásnak tűnt fel a költők szemében, mint inkább a történelem folyásának természetes megnyilatkozását látták ezekben, mely lényeges vonásait tárta fel állandósága következtében. Ahogy históriai és erkölcsi fogalmak bensőséges összeolvadása szinte éppoly ismeretlen volt a racionalizmus előtti Nyugat számára, mint amennyire teljesen idegen volt az ókortól, ami a barokkot illeti, ez különösen a világtörténelemmel kapcsolatos krónikás szándékban igazolódik. Amikor a részletekbe merült el, mikroszkopikus módszert követő felfogásában nem jutott messzebbre, mint a cselszövénnyel dolgozó politikai számítás kínos nyomon követéséig. A barokk dráma csak úgy ismeri a történelmi cselekvést, mint ármánykodó emberek elvetemült mesterkedését. A számos lázadó közt, aki szembekerül valamelyik, a keresztény vértanú tartásában megmerevedett fejedelemmel, egyetlenegy sincs, akin forradalmi meggyőződés érződnék. Elégedetlenség – ez a klasszikus motívumuk. Az erkölcsi méltóság visszfénye egyedül a fejedelemről sugárzik, s ez sem más, mint a sztoikus méltósága, mely híjával van minden történelmiségnek. Mert mindig ezzel a magatartással találkozunk a barokk dráma főszereplőinél, nem pedig a keresztény hitnek azzal a hősével, aki az üdvösségre várakozik. A mártírtörténettel szemben hangoztatott kifogások közt bizonyára ez a leginkább megalapozott, mely történelmi tartalom tekintetében minden igényt elvitat ettől a drámától. Csakhogy ez egyedül e forma hamis elméletére nézve találó, nem magára a formára nézve. Wackernagel következő tételében ehhez még az is járul, hogy a mondott ellenvetés konklúziónak éppoly elégtelen, mint amennyire nem találó az az állítás, melynek a következtetést kellene támogatnia. „A tragédiának nem

csupán azt kell bizonyítania, hogy minden emberi dolog tarthatatlan az istenivel szemben, hanem azt is, hogy ennek így kell lennie; nem szabad elhallgatnia tehát azokat a fogyatékosságokat, melyek a bukás szükségképpeni okai. Ha büntetést mutatna be vétek nélkül, ellentmondana ... a történelemnek, mely nem ismer ilyent, s amelyből a tragédiának mindazáltal merítenie kell a tragikus alapeszme kinyilatkoztatásait."[70] Figyelmen kívül hagyva a történetfelfogás kétes optimizmusát – a mártírdrámában nem az erkölcsi vétség idézi elő a bukást, hanem maga az az állapot, melyben az ember, mint teremtett lény, egzisztál. Ezt a tipikus bukást, mely annyira különbözik a tragikus hős pusztulásától, tartották szem előtt a költők, amikor „szomorújáték"-nak neveztek egy alkotást: olyan szó ez, melyet tervszerűbben használt a színművészet, mint a kritika. Ezért nem véletlen – olyan példát hozunk fel, melynek tekintélye bizonyára feledteti, hogy egyébként milyen távol áll a tárgytól –, hogy a *Természetes leány*, mely bonyodalmaival messzire elkerüli a forradalom egyidejű folyamatának világtörténeti hatókörét, a „szomorújáték" elnevezést kapta. Amennyiben az állami-politikai eseményből Goethét nem érdekelte más, csupán egy időről időre a természeti erőkhöz hasonlóan feltámadó pusztítani-akarás iszonyata, olyan viszonyban volt a tárggyal, mint egy XVII. századi költő. Az antik hangnem egyfajta, bizonyos mértékig természetrajzilag komponált, történelem előtti időbe szorítja az eseményt; ezért túlozta el a költő a tónust, egészen addig, hogy végül lírai szempontból éppoly hasonlíthatatlan, mint ahogy drámai szemszögből gátlóan feszült viszonyba került a cselekménnyel. A történelmi dráma etosza éppen annyira idegen ettől a goethei alkotástól, akár egy barokk állami cselekménytől, anélkül természetesen, hogy, mint az utóbbiban, a történelmi heroizmus lemondott volna a sztoikus heroizmus javára. Haza, sza-

badság és hit a barokk akció számára csupán tetszés szerint cserélhető indokok a személyes erény bizonyítására. Legmeszszebbre Lohenstein megy. Egyetlen költő sem alkalmazta ilyen mértékben ezt a művészi fogást, hogy egy metaforás szerkezettel, mely a természeti történéssel azonosítja a történelmi mozzanatot, megfossza életétől a felbukkanó etikai reflexiót. A sztoikus hivalkodás kivételével olyan gyökeresen kirekesztett minden erkölcsi indítékú magatartást vagy vitát, hogy ez még egy cselekménysor borzalmainál is jobban kifejezi a lohensteini drámák tartalmát, mely oly rikítóan üt el a finomkodó dikciótól. Amikor 1740-ben Johann Jacob Breitinger a *Kritikai értekezés a hasonlatok természetéről, céljairól és alkalmazásáról* című munkájában leszámolt a híres drámaíróval, rámutatott Lohensteinnek arra a szokására, hogy látszólagos nyomatékot ad erkölcsi alaptételeknek olyan természeti példák segítségével, melyek valójában ártanak a morális elveknek.[71] Ez a hasonlatokkal élő módszer akkor válik igazán jelentőssé, amikor egy erkölcsi vétség egyszerűen és becsületesen felel magáért a természetes viselkedésre történő hivatkozással. „Elkerüljük azokat a fákat, melyek éppen kidőlnek",[72] ezekkel a szavakkal búcsúzik Sofia Agrippinától, akihez közeledik a vég. Ezeket a szavakat nem egy beszélő személy ismertetőjeleként, hanem egy magas politikai eseményhez mért természetes magatartás alapelve gyanánt kell felfognunk. Nagy volt a szerzők rendelkezésére álló képek készlete, mikor a csattanós bizonyíték kedvéért természetrajzi alapon akartak megoldani történelmi-erkölcsi konfliktusokat. Breitinger megjegyezte: „Ez a fizikai tanultsággal való kérkedés annyira jellemzi a mi Lohensteinünket, hogy minden olyan alkalommal felfedezi a természet valamely titkát, valahányszor azt akarja mondani: ez vagy az a dolog furcsa, lehetetlen – előbb, kevésbé, soha nem fog megtörténni... Amikor... Arsinoe atyja be

akarja bizonyítani, nem illik, hogy leánya csekélyebb személylyel tartson kézfogót, mint egy királyi herceggel, így okoskodik: »Ártok Arsinoénak, ha nem így cselekszem, s mindamellett leányomnak tartom őt; ne legyen olyan, mint a csőcseléket utánzó repkény, mely éppúgy átkarol egy mogyorócserjét, mint egy datolyafát. Mert nemes növények az égnek emelik fejüket; a rózsák fejüket csak a napnak tárják ki, amikor süt; a pálmák nem közösködnek semmiféle hitvány növénnyel; még a holt mágneskő sem engedelmeskedik csekélyebbnek, csak az oly nagyra becsült sarkcsillagnak. És Polemon háza (ez a végső következtetés) hajolna le a szolgai Machor utódaihoz?«"[73] Az ilyen szövegekből, melyek főleg retorikai írásokban, lakodalmas versekben és gyászbeszédekben foglalnak el beláthatatlan helyet, Erich Schmidttel együtt azt kell hinnie az olvasónak, hogy a kollektaneák° mindenütt a szóban forgó költők szerszámai közé tartoznak.[74] Ezek nem csupán tárgyi ismereteket, hanem a középkori „Gradus ad Parnassum"-ok° mintájára költői szemelvényeket is tartalmaznak. Legalábbis bizonyossággal lehet következtetnünk erre Hallmann *Halotti beszédei*-ből, melyek nagyszámú, ritka vezérszó – Genofeva,[75] Quäker[76] stb. – használata tekintetében rendelkeznek sztereotip fordulatokkal. A természetrajzi hasonlatok gyakorlata éppoly magas követelményeket támasztott a szerzők tudományos tájékozottságával szemben, mint a történeti források apró részleteivel való foglalkozás. Ezért a költők csatlakoznak a polihisztor műveltségi eszményéhez, ahogy ezt Lohenstein megvalósulva látta Gryphiusban.

Gryphius úr szerint . . .
Tanultság nem lehet, ha-bármiben hijad van,
Sokból bár keveset, mindent tudj egy-magadban.[77]

A teremtmény az egyedüli tükör, melyben az erkölcsi világ a barokknak megmutatkozott. Görbe tükör; mert torzképekkel csak erre volt lehetőség. Minthogy a kor tudatában minden történeti élet eltávolodott az erénytől, az erény elvesztette minden jelentőségét maguknak a drámai szereplőknek belső világát illetően is. Soha nem tűnt fel érdektelenebbnek, mint ezeknek a szomorújátékoknak hőseiben, akikben csak a vértanúság fizikai szenvedése felelt a történelem hívó szavára. S ahogy a szereplő belső életének, ha mindjárt halálos kínok között is, ki kell elégülnie a teremtmény állapotában, a szerzők arra törekednek, hogy a históriai történést is körülkerítsék. A drámai cselekmények sora úgy bonyolódik le, mint a teremtés napjaiban, mikor történelem nem létezett. A teremtés természete, mely mintegy visszaveszi magába a históriai történést, teljesen különbözik a rousseau-i természettől. Nem alapjaiban ugyan, de azért a dolog lényegét érinti, ha ezt gondoljuk: „A tendencia mindig is ellentmondásból született... Hogyan kell értenünk a barokknak azt a hatalmas-erőszakos kísérletét, hogy a legheterogénebb elemek szintézisét teremtse meg a gáláns pásztorjátékban? Biztos, hogy itt is a természet iránti ellentmondásos vágyakozás érvényesült, ellentétben a harmonikus természethez-kötődéssel. Az ellenkező élmény azonban valami más volt, tudniillik a gyilkos idő, az elkerülhetetlen mulandóság, a magasságokból való lezuhanás élménye. Ezért a magas dolgoktól távol, minden változástól messze kell folynia a beatus ille° létének. Következésképp a természet csupán a korból kivezető út a barokk számára, későbbi korok problematikája idegen tőle."[78] Jobban mondva: leginkább a pásztorjátékokban vehető észre a barokk sajátos rajongása a tájak iránt. Mert a barokknak a világtól való menekülésében nem a történelem és a természet ellentétéé, hanem a teremtés állapotában levő történeti mozzanat maradéktalan

elvilágiasodásáé az utolsó szó. A világkrónika vigasztalan folyásával nem az örökkévalóság, hanem a paradicsomi időtlenség helyreállítása száll szembe. A történelem bevonul a színtérre. És éppen a pásztorjátékok hintik el a történelmet magok gyanánt az anyaföldbe. „Olyan helyen, ahol a jelek szerint valami figyelemre méltó esemény történt, sziklában, kőben vagy fában emlékeztetőül verseket hagy hátra a pásztor. A hősöknek azok az emlékoszlopai, melyeket mindenütt megcsodálhatunk a hírnév e pásztorok építette templomaiban, egytől egyig dicsőítő feliratokkal pompáznak."[79] „Panorámaszerű"-nek nevezték[80] elsőrangú kifejezéssel a XVII. század történelemfelfogását. „Ennek a festői kornak történetfelfogását, teljes egészében, minden emlékezésre méltó mozzanat effajta összesítése határozza meg."[81] Ha a színtér tekintetében elvilágiasodik a történelem, akkor ebben ugyanaz a metafizikai tendencia jut szóhoz, mely az egzakt tudomány területén egyidejűleg az infinitezimális módszerhez vezetett. Mindkét esetben térbeli alakba foglalják és elemzik az időbeli mozgásfolyamatot. A színhely képe, pontosan: az udvaré, a történelmi megértés kulcsa lesz. Az udvar ugyanis a legfelsőbb színtér. Harsdörffer a *Poétai tölcsér*-ben roppant mennyiségű javaslatot hordott össze a szemrevételre minden másnál méltóbb udvari élet allegorikus – és egyébként kritikai – bemutatása céljából.[82] Lohenstein a *Sophonisbé*-hez írott, érdekes előszavában éppenséggel ezt mondja:

Életnek soha több játéka s színhelye,
Mint ha elemedül választottad: az Udvart.[83]

Ez a mondás, persze, akkor is érvényes, amikor a hősi nagyság elérkezik a bukáshoz, az udvartartás vérpaddá szűkül össze, „és színre kerül az, amit halandóságnak hívnak".[84] Az

udvarban pillantja meg a szomorújáték a történelem folyásának örök, természetes díszletét. Már a reneszánsz óta megállapították, Vitruvius nyomán, hogy a szomorújáték céljára „tekintélyes paloták és fejedelmi kerti épületek" jelentik „az illő színhelyet".[85] Ugyanakkor, amikor a német színház általában elfogultan ragaszkodik ehhez a szabályhoz – Gryphius szomorújátékaiban egyáltalán nincs táji környezetben épített díszlet –, a spanyol színpad kedvét leli abban, hogy a koronás főnek kijáró módon az egész természetet magába fogadja, s eközben kifejlessze a színtér formális dialektikáját. Mert másfelől a társadalmi rend és ennek képviselete, az udvar, Calderónnál a legmagasabb fokon álló természeti tünemény, melynek első számú törvénye az uralkodót megillető tiszteletadás. A reá jellemző, mindig találó biztonsággal veszi észre A. W. Schlegel a dolog lényegét, amikor ezt mondja Calderónról: „Költészete, bármi legyen is látszólag a tárgya, fáradhatatlanul ujjongó himnusz a teremtés nagyszerűségeire; ezért ünnepli egyre megújuló, örvendező csodálkozással a természet és az emberi művészet alkotásait, mintha első ízben pillantaná meg ezeket még meg nem kopott, ünnepi pompájukban. Ádám első ébredése ez, a kifejezés ékesszólásával és gyakorlottságával, a legrejtettebb természeti kapcsolódásokba való behatolással párosulva, ahogy csak a magas szellemi műveltség és az érett szemlélődés tehet szert ezekre. Amikor a legtávolabbit, a legnagyobbat és a legkisebbet, a csillagokat és a virágokat illeszti egymás mellé, valamennyi hasonlatának értelme minden teremtett dolog kölcsönös vonzódásában rejlik, közös eredetüknek megfelelően."[86] A költő szereti játékosan felcserélni a teremtmények rendjét: „bércek udvaronca",[87] így hívják Segismundót *Az élet álom*-ban; a tengerről úgy beszélnek, mint „tarka kristályokból álló állat"-ról.[88] És a német szomorújátékban is egyre jobban benyomul a drámai történésbe

a természeti színtér. Gryphius ugyan csak Vondel *Fivérek* című darabjának fordításában tett engedményt az új stílusnak, s ennek a drámának papi rendjeit a Jordánra és a nimfákra osztotta.[89] Mindamellett Lohenstein az *Epicharis* harmadik felvonásában fellépteti a Tiberis és a hét domb kórusait.[90] A jezsuita színház „néma előadásai"-t utánozva, ha szabad így mondanunk, a színhely beavatkozik az *Agrippiná*-ba: a sellők segítségével körtáncban mentik meg a császárnőt, miután Nero meghívta egy olyan hajóra, mely egy rejtett szerkezet segítségével szétesik a nyílt tengeren.[91] „Szirének kórusa" bukkan fel Haugwitz *Stuart Máriá*-jában,[92] s Hallmannál is több ilyen hely található. *Mariamné*-jában részletesen megokoltatta, magával a heggyel, Sion hegyének a cselekményben való részvételét.

Halandók, itt igaz okát adjuk, miért,
Hogy még a hegyek is, a néma sziklák
Szájuk szavakra nyitják.
Mert ha a féktelen Ember úgy elvadul,
Hogy bőszült ámokfutóként hadat üzen a nagy égnek,
Hegyek, folyók, csillagok mind bosszulóul színre lépnek,
Mihelyt szent Istenünk tűzharagja kigyúl.
Boldogtalan Sion! Ég lelkének születtél,
Most kínzó-kamra lettél!
Heródes! szörny tett ez!
Véreb, dühöd miatt, hogy a hegy is kiáltoz,
Hogy üvölt és elátkoz!
Vessz! Vessz! Vessz![93]

A szomorújáték és a pásztorjáték, ahogy az ilyen passzusok bizonyítják, megegyeznek a természetről vallott felfogásban. ezért nem csodálkozhatunk azon, hogy a fejlődés folyamán,

mely Hallmann-nál forrpontjára jut, ez a két forma kölcsönösen igyekezett kiegyenlítődni. Csak a felszínen ellentétesek; a felszín alatt kapcsolódni akarnak. Ezért Hallmann „pásztori motívumokat visz a komoly színjátékba, pl. a pásztori élet sztereotip jutalmát, a tassói szatírmotívumot veszi be a *Sophiá*-ba és az *Alexandrosz*-ba, másrészt tragikus jeleneteket helyez a pásztorjátékba: hősök búcsújának jeleneteit, öngyilkosságokat, isteni büntetéseket, melyek a jót és a rosszat illetik, valamint szellemjelenéseket".[94] A drámai történeteken kívül, a lírában is előfordul az időbeli folyamatnak a térbe vetítése. A nürnbergi poéták verseskönyvei, akárcsak egykor az alexandriai tudós költészet, „tornyokat... kutakat, országalmákat, orgonákat, lantokat, homokórát, mérlegeket, koszorúkat, szíveket"[95] produkálnak verseik grafikai körvonalaként.

A barokk dráma felbomlásakor túlnyomórészt ezek a tendenciák váltak uralkodóvá. Hovatovább – különösen a hunoldi poétikában követhető ez világosan nyomon – a balett lépett a dráma helyére.[96] A „zavar" már a nürnbergi iskola elméletében a dramaturgia terminus technicusa. Lope de Vega Németországban is játszott drámája, *A megzavarodott udvar*, címét tekintve tipikus. Birkennél ezt olvassuk: „A hősi játékok ékessége az, ha minden keresztül-kasul bonyolódik, nem pedig ama rend szerint kerül elbeszélésre, miként a históriákban, ha megsértve ábrázolják az ártatlanságot, a gonoszságot meg a szerencsétől kísérve, végezetül azonban minden újra kibonyolódik, és helyes irányba térül."[97] A „zavar" nemcsak morálisan, hanem pragmatikusan is értendő. Egyfajta időbeli és ugrásszerű menettel ellentétben, ahogy ezt a tragédia ábrázolja, a szomorújáték a tér kontinuumában – koreografikusnak nevezhetnénk – játszódik le. Bonyodalmainak megszervezője, a balettmester előfutára, a cselszövő. Harmadik típus-

ként lép a despota és a mártír mellé.[98] Elvetemült számításai annál nagyobb érdeklődést ébresztenek a fejedelmi és állami cselekmények nézőjében, minthogy ez nem csupán a politika gépezetének urait ismeri fel az intrikusokban, hanem egy antropológiai, sőt fiziológiai tudást is, amely lelkesedéssel töltötte el a nézőt. A fölényes cselszövő a megtestesült ész és akarat. Ebben a tekintetben megfelel egy olyan eszménynek, melyet első ízben Machiavelli rajzolt meg, s amelyet erőteljesen kidolgoztak a XVII. század költői és elméleti irodalmában, mielőtt még azzá a sablonná süllyedt, ahogy a bécsi paródiák vagy a polgári szomorújátékok cselszövőjeként lép a színre. „Machiavelli a politikai gondolkodást antropológiai princípiumaira alapozta. Az emberi természet egyformasága, az animalitás és a szenvedélyek, elsősorban a szeretet és a félelem hatalma, egyszersmind határtalanságuk – ezek belátására kell alapozni minden következetes politikai gondolkozást és cselekvést s magát a politikai tudományt is. Az államférfi emberekkel számoló, pozitív képzelete a mondott felismeréseken alapszik: ezek megtanítanak arra, hogy természeti erőnek fogjuk fel az embert, és úgy legyünk úrrá a szenvedélyeken, hogy azok más szenvedélyeket hozzanak felszínre."[99] Az emberi szenvedélyek, mint a teremtmény kiszámítható hajtószerkezete – ez az utolsó azoknak az ismereteknek a leltárában, melyeknek állami-politikai cselekménnyé kellett átformálniuk a világtörténet dinamikáját. Egyúttal olyan metaforás módszer eredete, mely úgy igyekezett ébren tartani ezt a tudást a költői nyelvben, ahogy Sarpi vagy Guicciardini tette a történészek között. Ez a metaforás módszer nem csupán a politikára terjed ki. Az effajta fordulat mellé: „Az uralkodás óraművében bizonyára a tanácsosok a kerekek, a fejedelemnek azonban feltétlenül a mutatónak és a súlynak kell... lennie",[100] odatehetjük „Élet" szavait a *Mariamne* második kórusából:

Arany fényem maga gyújtotta Isten
Hogy Ádám teste járó óra-mű lett...[101]

Ugyanott:

Verő szívem kigyúl, mert én hű véremet
Született buzgalom űzi minden eremben,
Így mint egy Óra-Mű, köreit járja bennem.[102]

Agrippináról pedig ezt mondják:

S hever a büszke vad, a fölfújt nő-személy,
Ki gondolatban-állt: Agyának óra-müve
Meg-annyi csillagot kénye-kedvére üzne.[103]

Nem csoda, hogy ezekben a beszédfordulatokban az óra képe a vezérlő gondolat. Geulincx híres óra-hasonlatában, mely két hibátlan és egyformán beállított óra járása szerint érzékelteti a pszichofizikai párhuzamosságot, hogy úgy mondjuk, a másodpercmutató diktálja a történés ütemét mindkét világban. Úgy tűnik fel, hogy a kort hosszú időre megbűvölte ez az elképzelés – még Bach kantátáinak szövegeiben is észrevehető. Az óramutató járásának képe, ahogy Bergson bebizonyította, a minőség híján levő, megismételhető idő ábrázolása céljából, pótolhatatlan a matematikai alapon álló természettudomány számára.[104] Nem csupán a szerves emberi élet, hanem az udvaronc sürgés-forgása és az uralkodó tevékenysége is a fenti hasonlat módján játszódik le: az uralkodó mindenkor közvetlenül nyúl bele az államgépezetbe, a kormányzó Isten okkazionalista képét követve, hogy mintegy térbelileg kimérhető, szabályos és harmonikus egymásutánban rendezze el a történelmi folyamat dátumait. „Az uralkodó egyfajta folyamatos

teremtés sorrendjében fejleszti ki az állam valamennyi lehetőségét. A fejedelem a politika világába transzportált, karteziánus isten."[105] A politikai történés menetében a cselszövő a másodpercek ütemét veri, mely felidézi és rögzíti a dolgok folyását. – Az udvaronc illúziókat nem ismerő, mélybe hatoló pillantása éppúgy a mély szomorúság forrása reá magára nézve is, ahogy veszélyessé válhatik mások számára, ha él ezzel a betekintéssel, ezt pedig bármikor megteheti. Ebbeli jellegzetességében tűnnek fel ennek a figurának képén a legsötétebb vonások. Csak aki belelát az udvaronc életébe, az ismeri fel teljes egészében, miért az udvar a szomorújáték páratlan színtere. Antonio de Guevara *Cortegianó*-jában° ez a megjegyzés áll: „alighanem Káin volt az első udvari ember, mert Isten átka miatt" nem lehetett „saját otthona".[106] A spanyol szerző gondolatvilágában bizonyára nem ez az udvaronc egyetlen káini vonása; elég sokszor fog rajta az az átok, mellyel Isten a gyilkost sújtotta. De míg a spanyol drámában mindamellett az uralkodás fénye volt az udvartartás legfőbb ismertetőjele, a német szomorújáték teljesen a cselszövény sötét tónusára van hangolva.

Az udvar is mi lett? hitvány gyilkos-tanya,
Árulás piaca, gaz-fickók orv-hona![107]

panaszkodik Michael Balbus az *Örmény Leó*-ban. Lohenstein bizonyos mértékben a színtér exponenseként ábrázolja Rusztánt, az intrikust, az *Ibrahim basa* ajánlásában, s „becsületéről megfeledkező, képmutató udvaronc"-nak és „gyilkosságra felbujtó besúgó"-nak nevezi.[108] Ilyen és ehhez hasonló leírásokkal mutatják be a hatalom, tudás és szándék tekintetében démonikus arányúra nőtt udvari hivatalnokokat, a titkos tanácsost, aki előtt nyitva áll a fejedelem szobájának ajtaja: ebben

a szobában kovácsolják a nagyszabású politikai terveket. Erre történik célzás, amikor Hallmann a *Halotti beszédek* egy elegáns fordulatában megjegyzi: „Csakhogy hozzám, aki politikus volnék, nemigen illik, hogy belépjek a mennyei bölcsesség kamrájába."[109] A német protestánsok drámája ennek a tanácsadó testületnek infernális vonásait hangsúlyozza; a katolikus Spanyolországban viszont a sosiego° méltóságával lép fel, „mely antik ataraxiával vegyíti a katolikus etoszt az egyházi és világi udvaronc eszményképében".[110] Éspedig szellemi szuverenitásának páratlan kétértelműségén alapul méltóságának teljességgel barokk dialektikája. A szellem – így szól a század tétele – a hatalomban mutatkozik meg; a szellem arra való képesség, hogy diktatúrát gyakoroljunk. Ez a képesség éppoly szigorú fegyelmet követel befelé, mint amilyen gátlástalan cselekvést kifelé. Gyakorlása olyan kijózanodással járt a világ folyását illetően, hogy ennek fagyossága csak a hatalom megszerzésére irányuló heves szenvedéllyel hasonlítható össze intenzitás tekintetében. A világfias magatartás effajta kiszámított tökéletessége szomorúságot ébreszt a minden naiv lelki rezdülésétől megfosztott teremtményben. S ez a hangulata engedi meg, hogy azt a paradox követelményt támasszuk az udvaronccal szemben, vagy éppenséggel kijelentsük róla, ahogy Gracian teszi: az udvari ember szent.[111] A szentségnek teljesen átvitt értelmű feloldása a szomorúság hangulatában azután a világgal kötött kompromisszum korlátlan lehetőségét nyújtja: ez jellemzi a spanyol szerző eszményi udvari emberét. A német drámaírók nem tudták vállalni a kockázatot, hogy egyetlen személyen mérjék le ennek az ellentétességnek szédületes mélységét. Az udvaroncnak két arcát ismerik: a cselszövőt, zsarnokuk rossz szellemét, és a hűséges szolgát, a megkoronázott ártatlanság szenvedéseinek osztályostársát.

Az intrikusnak minden körülmények között vezető helyet kellett elfoglalnia a dráma ökonómiájában. Mert a lelki élet ismeretének közlése volt Scaliger elmélete szerint a dráma voltaképpeni célja; a lelki jelenségek megfigyelésében mindenki mást megelőz a cselszövő, Scaliger teóriája pedig ezen a téren jól egybevágott a barokk érdeklődésével, s érvényre jutott ebben a tekintetben. A reneszánsz költők morális szándékához a tudományos törekvés társult az új nemzedékek tudatában. „A költő cselekmények alkotásával világosít fel a szenvedélyekről, hogy becsüljük meg a jót, sőt cselekvő módon utánozzuk; a rosszakat utasítsuk el, hogy maradjanak távol tőlünk. A cselekmény tehát az oktatás eszköze: olyan szenvedélyre tanít, melyet át kell vinnünk a gyakorlatba. Ezért a cselekmény mintegy példaként szolgál vagy eszköz gyanánt a mesében – valójában a szenvedély a cél. A polgárban viszont a cselekmény lesz a cél, a szenvedély ennek formája lesz."[112] Ez a séma, melyben Scaliger szeretné, ha a cselekménynek, mint eszköznek, ábrázolását alárendelnék a szenvedélyek bemutatásának, a drámai alkotás céljának, bizonyos tekintetben mértékként szolgálhat barokk elemek megállapításához, szemben egy korábbi költési mód elemeivel. A XVII. századi fejlődés szempontjából jellemző ugyanis, hogy a szenvedélyek ábrázolása egyre hathatósabbá, a cselekmény körvonalainak kidomborítása viszont, ami a reneszánsz drámában sohasem hiányzik, egyre bizonytalanabbá válik. Az érzelmi élet üteme oly mértékben meggyorsul, hogy egyre ritkábban bukkanunk nyugodtan folyó cselekményekre, érett elhatározásokra. Érzés és akarat a barokk emberi normájának nem csupán plasztikus megjelenésében áll hadilábon egymással – ahogy ezt Riegl oly szépen mutatja ki a Medici-sírok Giulianójánál és Éjszakájánál a fej- és testtartás belső ellentmondásában[113] –, hanem a drámaiban is. Ez különösen a zsarnoknál feltűnő. A bonyo-

dalom kifejlete során akaratát egyre jobban meggyengíti az érzelem: végül elkövetkezik a téboly. Hogy a szenvedélyek ábrázolása mögött mennyire háttérbe szorulhatott a cselekmény, melynek az indulatok alapjául kell szolgálnia, azt Lohenstein szomorújátékai tanúsítják: vad hajszával váltakoznak a szenvedélyek, valami módszeres őrjöngésben. Ez világosságot derít arra a szívósságra, mellyel a XVII. század szomorújátékai bezárkóznak a tárgyak egy megszabott körébe. Arról volt szó, hogy adott feltételek mellett mérkőzzenek meg az elődökkel és a kortársakkal, s egyre ellenállhatatlanabbul és drasztikusabban mutassák be az egzaltált szenvedélyeket. – A dramaturgia tárgyi ismereteinek alapvetése – úgy, ahogy a szomorújátékok politikai antropológiája és tipológiája ábrázolja – előfeltétele annak, hogy megszabaduljunk egy olyan historizmus zavaraitól, mely szükségszerű, de lényegtelen átmeneti jelenségként intézi el tárgyát. Ezeknek a tárgyi adatoknak összefüggésében jut érvényre annak a barokk arisztotelizmusnak különös jelentősége, mely alkalmas arra, hogy tévútra vigye a felületes szemléletet. E „lényegtől idegen teória"[114] gyanánt hatotta át az ókor azt az értelmezést, melynek erejéből az, ami új, a meghódolás gesztusai révén a legföltétlenebb tekintélyt biztosítja a maga számára. A barokknak megadatott, hogy az antikvitás közegén át szemlélje a jelenkor hatalmát. Ezért fogta fel saját formáit „természetiek"-nek s a vetélytárs legyőzésének és magasabb szintre emelésének, nem pedig olyasvalaminek, ami ellentétes ezzel. A barokk szomorújáték diadalszekerén az antik tragédia a megkötözött rabszolga.

Itt e-földi életen
  Betakarni koronámat
Bánat virága terem;
  Túlnan, mert ott végre várhat
Kegyelemből-jutalomra,
  Szabad, s körbe fény ragyogja.

Johann Georg Schiebel:
Újra épített játékszín

A görög tragédia elemei – tragikus történet, a tragikus hős és a tragikus halál – azok, amelyeket, bármennyire eltorzultak a hozzá nem értő utánzók kezében, újra fel szerettek volna ismerni a szomorújátékban, mégpedig lényeges elemek gyanánt. Másrészt – és ennek jóval több fontossága lett volna a művészetfilozófia kritikai történetében – a szomorújáték korai, a későbbiével lényegében rokon formáját óhajtották látni a tragédiában, mármint a görögökében. Ennek értelmében a tragédia filozófiáját az erkölcsi világrend elméleteként dolgozták ki, a tárgy történelmi tartalmának teljes mellőzésével, általános érzelmek olyan rendszerébe foglalva, melyről azt gondolták, logikusan épül a „bűn" és a „bűnhődés" fogalmára. Ezt a világrendet – a naturalista drámák kedvéért – a XIX. század második felében a költő és filozofáló epigonok elméletében egészen csodálatos naivitással közelítették a természetes okozati kapcsolódáshoz s ezáltal a tragikus sorsot egy olyan állapothoz, „mely az egyes embernek a törvényszerűen elrendezett környező világgal való együttműködésében jut kifejezésre".[1] Így olvasható abban a *Tragikum esztétikájá*-ban, mely az említett elfogultságok valóságos kodifikálása, és azon a hipotézisen alapul, hogy a tragikum bizonyos tényszerű konstellációkban – úgy, ahogy ezeket az élet ismeri – előzetes feltételek nélkül létrejöhet. Az sem értendő másként, ha olyan elemként határozzák meg „a modern világszemléletet, mely

egyedül alkalmas arra, hogy akadálytalanul, erőteljesen és következetesen fejlődjék ki benne a tragikum".[2] „Ezért tehát a modern világszemléletnek úgy kell ítélnie a tragikus hősről is, akinek sorsa transzcendens hatalom csodálatos beavatkozásától függ, hogy tarthatatlan világrendben foglal helyet, mely nem állhat fenn a megtisztult belátással szemben, s hogy az általa ábrázolt emberség a korlátok közé szorítottságnak, a teherviselésnek, a szabadság hiányának bélyegét viseli magán."[3] Ez a teljesen kárba veszett fáradság, hogy általános emberi tartalom gyanánt jelenítse meg a tragikumot, legföljebb arról világosít fel, miképp szolgálhat alapul analízise számára szántszándékkal az a benyomás, „melyet mi, modern emberek, akkor érzünk, amikor művészi szempontból átengedjük magunkat amaz alakok hatásának, melyek segítségével régi népek és elmúlt korok formálták meg a tragikus sorsot költeményeikben".[4] Valójában semmi sem problematikusabb, mint a „modern ember" ellenőrizhetetlen érzéseinek illetékessége, különösen a tragédiával kapcsolatos ítélete. S ennek belátását nem csupán *A tragikum esztétikája* előtt negyven évvel megjelent mű, *A tragédia születése* támasztja alá bizonyítékokkal, hanem a legnagyobb mértékben valószínűvé teszi az a puszta tény is, hogy a modern színpad egyáltalán nem mutat fel a görögökéhez hasonló tragédiát. Azzal, hogy tagadják ezt a tényt, az effajta tragikum-elméletek arról a jogtalan követelésről árulkodnak, hogy ma is volna mód tragédiák írására. Ez az említett tanok lényeges, rejtett motívuma, s éppen ezért volt gyanús a tragikum olyan elmélete, mely alkalmas volt arra, hogy megrendítse a kulturális önhittségnek ezt az alapelvét. A történetfilozófia számításon kívül maradt. De ha végül is bebizonyosodott, hogy ennek távlatai nélkülözhetetlen részei a tragédia elméletének, akkor nyilvánvaló, hogy ezt csak olyan esetben várhatjuk, amikor saját korunk helyzetébe nyújt be-

pillantást a kutatás. Ez hát az az arkhimédészi pont is, melyet újabb gondolkodók, főként Franz Rosenzweig és Lukács György, Nietzsche fiatalkori műveiben megtaláltak. „Hiába akart a mi demokratikus időnk valami egyenjogúságot a tragikumra, és hiábavaló volt minden kísérlet, hogy a lelki szegényeknek e mennyország megnyittassék."[5]

Azáltal, hogy észrevette a szálakat, melyek a mondához fűzik a tragédiát, valamint a tragikumnak az etosztól való függetlenségét, Nietzsche műve alátámasztotta az ilyen tételeket. Nem szükséges rámutatnunk a soron következő kutató nemzedék elfogultságára ahhoz, hogy megmagyarázzuk ezeknek a felismeréseknek késedelmes, mondhatnók fáradságos érvényesülését. Sokkal inkább arról van szó, hogy schopenhaueri és wagneri metafizikája révén Nietzsche műve olyan tartalmakat hordozott magában, melyeknek mindenképpen kárát vallotta az, ami benne a legjobb volt. Hatásuk már a mítosz meghatározásában érvényesül. A mítosz „a jelenségek világát addig a határig viszi, ahol ez megtagadja önmagát, s az egyetlen igazi realitás ölébe igyekszik visszamerülni... Így képzeljük el az igazán esztétikus néző benyomásai szerint magát a tragikus művészt, amint, akárcsak az individuatio termékeny istene, megalkotja alakjait, úgy, hogy ebben az értelemben véve művét alig lehet a »természet utánzásának« tekinteni – és amint viszont mérhetetlen dionüszoszi ösztöne elemészti a jelenségek egész világát, hogy utána a világ pusztulásával az Ős-Egynek ölén váró nagyszerű ősi művészi örömről adjon hírt".[6] Ahogy ez a szöveg elegendőképpen tanúsítja, Nietzsche számára kizárólagosan esztétikai képződmény a tragikus mítosz, s az apollóni és dionüszoszi erő ellenjátékát – látszatként és a látszat megszüntetéseként – ugyanígy száműzi az esztétikum területére. Azáltal, hogy lemondott a tragédia mítoszá-

nak történetfilozófiai megismeréséről, Nietzsche drágán fizette meg a felszabadulást egy erkölcsi sablon nyűge alól, melylyel a tragikus történést szokták felruházni. Ennek a lemondásnak klasszikus megfogalmazása: „Mert megalázásunkra és felmagasztalásunkra be kell látnunk mindenekelőtt azt, hogy az egész művészet-komédia nem a mi kedvünkért van, nem a mi tökéletesedésünk és művelődésünk kedvéért, sőt, hogy nem is mi vagyunk a művészet világának tulajdonképpeni alkotói: ellenben egészen bátran föltehetjük magunkról, hogy már mi magunk is képek és művészi kivetítések vagyunk a művészet világának igazi alkotója szemében, és hogy legfőbb dicsőségünk alapja műalkotás voltunk jelentősége – mert a létnek s a világnak csak mint esztétikai jelenségnek van örök létjoga –: míg a valóságban e jelentőségünkről való öntudatunk alig különb, mint a vászonra festett harcosoké a csatájukról."[7] Feltárul az esztéticizmus feneketlen mélysége, melyben ez a lángelméjű intuíció végül minden fogalmat elvesztett, úgy, hogy istenek és hősök, dac és szenvedés, a tragikai szerkezet pillérei, a semmibe foszlanak szét. Mikor a művészet oly módon kerül kapcsolatba a lét közepével, hogy a művészet jelensége gyanánt tünteti fel az embert, ahelyett, hogy éppenséggel alapját ismerné fel benne – nem teremtőjeként, hanem képződményei örök vázlataként tekintené az emberi létet –, akkor általában befellegzett a józan megfontolásnak. S akár, mint Schopenhauernél, a Nirvána, az elszunnyadó életakarat lép az ember helyére, miután eltávolítottuk az embert a művészet középpontjából, akár pedig, mint Nietzschénél, „a disszonancia emberré válása"[8] az, ami létrehozta az emberi világ jelenségeit s magát az embert is: ugyanazzal a pragmatizmussal van dolgunk. Mert mit is tesz az, hogy az életre vagy az élet megsemmisítésére irányuló akarat inspirál állítólag minden műalkotást, ha egyszer az abszolút akarat szüleményeként a

világgal együtt maga is elveszti értékét. A bayreuthi művészetfilozófia° mélységeiben otthonossá vált nihilizmus – nem történhetett másképp – meghiúsította a görög tragédia szilárd, történelmi tényének fogalmát. „Képszikrák… lírai költemények, melyeket legmagasabb kifejlődésükben tragédiának és drámai dithürambosznak neveznek”[9] – a kórusnak és a nézők sokaságának vízióiban foszlik szerte a tragédia. Ezért fejti ki Nietzsche: „Csak azt nem szabad felednünk, hogy az attikai tragédia nézőközönsége magára ismert az orkhesztra kórusában, hogy alapjában véve nincs ellentét közönség és a kórus között: mert mindnyájan összevéve alkotják azt a nagyszerű, hatalmas kórust, mely táncoló és éneklő szatírokból kerül ki, és azokból, akik e szatírokban ábrázoltatják magukat… A szatírkórus mindenekelőtt a dionüszoszi tömeg látomása, mint ahogy viszont a színpad világa a szatírkórus látomása.”[10] Az apollóni látszatnak ilyen végletes hangsúlyozása – a tragédia esztétikai felbomlásának előfeltétele – tarthatatlan. Filológiailag „a tragikus kórus számára a kultuszban… hiányzik… minden kapcsolódási lehetőség”.[11] És: azt, aki eksztatikus állapotban van, akár a tömegről, akár egyvalakiről legyen szó, ha nem merevnek, akkor csak a legszenvedélyesebben aktívnak képzelhetjük; lehetetlenség, hogy a kórust, mely kimérten és fontolgatva szól közbe, egyszersmind a látomások szubjektumaként fogjuk fel – hogy egyáltalán ne beszéljünk olyan kórusról, mely, miközben maga is tömegként jelenik meg, további látomások hordozója lehetne. Mindenekelőtt: a kórusok és a közönség egyáltalán nem alkotnak egységet. Ezt meg kell mondanunk, amennyiben a kettő közti szakadék, az orkhesztra, puszta meglétével nem bizonyítaná.

Nietzsche vizsgálódása hátat fordított az epigon tragédiaelméletnek anélkül, hogy megcáfolta volna. Nem nyílt ugyanis

alkalma arra, hogy leszámoljon ennek lényegével, a tragikai vétség és a tragikai bűnhődés tanával, mivel túlságos szolgálatkészséggel engedte át az erkölcsi viták területét. Miközben ezt a kritikát elmulasztotta, eltorlaszolta maga előtt az utat azokhoz a történet- vagy vallásfilozófiai fogalmakhoz, melyekben végső soron kifejezésre jut a tragédia lényegével kapcsolatos döntés. A kifejtés ugyanis nem kímélhet egy előítéletet, mely, úgy látszik, szilárdan tartja magát. Általában föltételezik, hogy költött személyek cselekvéseit és viselkedési módjait erkölcsi problémák kifejtése érdekében úgy kell használnunk, mint az anatómiai oktatás céljára szolgáló fantomot. A műalkotásról, melyet máskülönben nem egykönnyen fognak fel természethű utánzat gyanánt, gondolkodás nélkül felteszik, hogy erkölcsi jelenségek példaszerű másolata, anélkül, hogy a lemásolhatóság kérdését akár csak érintenék is. Ilyenkor egyáltalán nem olyan erkölcsi tények fontossága problematikus, melyek egy műalkotás bírálatának szemszögéből számba jöhetnek, hanem inkább valami másfajta, kettős mozzanat. Vajon tulajdonítható-e erkölcsi jelentőség – olyan, mely a valóság képmásait megilleti – cselekvéseknek, viselkedési módoknak, úgy, ahogy egy műalkotás ábrázolja ezeket? És vajon erkölcsi belátások-e azok, melyek végső soron lehetővé teszik egy mű tartalmának adekvát megértését? E két kérdésre adott igenlő válasz – helyesebben a kérdések tudomásul nem vétele – minden másnál jobban jellemzi a tragikum széltében elterjedt értelmezését és elméletét. És éppen e kérdésekre adott tagadó válasz veti fel annak szükségességét, hogy a tragikai költészet morális tartalmát ne ennek végső szavaként, hanem teljes valóságtartalmának mozzanataként fogjuk fel – tudniillik történetfilozófiailag. Bizonyos, hogy az első kérdés tagadó megválaszolását sokkal inkább egyéb összefüggések során kell megalapoznunk, míg a másodiké túlnyomórészt a művészet-

filozófia körébe tartozik. Annyi mindamellett nyilvánvaló az első esetben is: költött személyek léte csak a költményen belül valóságos. Akár a gobelinek témái, úgy vannak beleszőve költeményük egészének alapszövetébe, hogy abból semmiképpen sem emelhetők ki külön-külön. A költemény emberi alakja, sőt általában a művészeté, ebben a vonatkozásban másképp minősül, mint a valóságos, melyben a testnek oly sok tekintetben csupán látszólagos elkülönülése éppen az Istennel való morális magárahagyatottság kifejezéseként birtokolja kétségtelen tartalmát. „Ne csinálj magadnak faragott képeket" – ez nem csupán a bálványimádás tilalmának szemszögéből érvényes. Páratlan nyomatékkal szegül szembe a test ábrázolásának tilalma azzal a látszattal, mintha lemásolható volna a szféra, melyben az ember morális lénye érzékelhető. Minden morális jelenség az élethez kötődik a maga drasztikus értelmében, ott tudniillik, ahol – a veszély helyén, a halálban – egészen birtokolja önmagát. Ez az élet pedig, mely morálisan, azaz egyedülvaló voltunkban, érint bennünket, minden művészi alakítás nézőpontjából negatívnak tűnik fel, vagy legalábbis ilyennek kellene feltűnnie. Mert a művészet a maga részéről semmilyen értelemben sem engedheti meg, hogy a lelkiismeret tanácsadójává lépjen elő alkotásaiban, s maga az ábrázolás helyett az ábrázolt jelenségre fordítsa figyelmét. Ennek az egésznek igazságtartalma, mely sohasem az elvont tételben, legkevésbé a morálisban, hanem egyedül magának a műnek kritikai magyarázatokkal ellátott kifejtésében bukkan felszínre,[12] éppen morális utalásokat csak rendkívül közvetett módon tűr meg.[13] Ahol a kutatást ezekre élezték ki, mint a német idealizmus tragédia-kritikájában – mennyire tipikus Solger Szophoklész-tanulmánya[14] –, a gondolkodás mindig kitér a jóval nemesebb iparkodás elől, hogy kifürkéssze egy mű vagy forma történetfilozófiai helyét, mindössze azért, hogy szert te-

gyen egy olyan reflexió olcsó dicsőségére, mely nem a dolog lényegéhez szól hozzá, s ezért semmitmondóbb, mint akárhány mégoly nyárspolgári erkölcsi doktrína. Ami a tragédiát illeti ,az előbb említett törekvés biztos vezérfonal a tragédia és a monda kapcsolatának szemrevételéhez.

Wilamowitz meghatározása szerint: „Az attikai tragédia a hősmonda önmagában lezárt darabja, költői módon kidolgozva, emelkedett stílusban, attikai polgárok kórusának és két vagy három színésznek előadására szánva, rendeltetése pedig az, hogy a nyilvános istentisztelet részeként bemutassák Dionüszosz szentélyében."[15] Más helyütt: „Ezért végső soron minden vizsgálódás a tragédiának a mondához fűződő viszonyához vezet el. Itt van lényegének gyökere, innen erednek rendkívüli előnyei és gyengéi, ebben rejlik az attikai tragédia és minden más drámai költészet közötti különbség."[16] A tragédia filozófiai meghatározásának ezzel kell kezdődnie, mégpedig belátva, hogy a tragédia nem a monda pusztán színházi formája. Mert a monda, természete szerint, nem tendenciózus. A hagyomány áramai, melyek hevesen buzogva gyakran ellentétes oldalról ömlenek alá, végül elpihentek egy megosztott, sokágú folyamágy epikus tükrében. A tragikai költészet, szemben az epikaival, a hagyomány tendenciózus átalakításaként lép fel. Hogy milyen intenzíven és milyen jelentékenyen értette az átformálás módját, azt az Oidipusz-motívum tanúsítja.[17] Ennek ellenére igazuk van régebbi teoretikusoknak, például Wackernagelnek, ha kijelentik, hogy a tragikummal nem fér össze a tárgy kitalálása.[18] A monda átalakítása ugyanis nem tragikus konstellációk keresése közben jön létre, hanem egy olyan tendencia kidomborításában, mely minden fontosságát elveszítené, ha már nem volna monda, vagyis a nép őstörténete, melyben a nép hírt ad magáról. Tehát nem valami, a

hős és környezete közötti „színvonalbeli összeütközés"[19] adja meg a tragédia jellegzetességét, ahogy Scheler vizsgálódása, *A tragikum jelenségéhez*, jellemzőnek ítéli, hanem az effajta konfliktusok egyszeri görög módja. Miben kell ezt keresnünk? Milyen tendencia rejlik a tragikumban? Miért hal meg a hős? – A tragikai költészet az áldozat eszméjén alapszik. A tragikus áldozat azonban minden mástól különbözik tárgyában – a hősben – s első és ugyanakkor utolsó. Utolsó annak az engesztelő áldozatnak értelmében, mely az isteneket illeti, akik őrzik ősi jogukat; első a helyettesítő cselekmény értelmében, melyben a népélet új tartalmai nyilvánulnak meg. Ezek, másképp, mint a régi, halált hozó elfogások, nem felsőbb parancsra, hanem magának a hérosznak életére utalnak. Megsemmisítik a hőst, minthogy az egyéni akarattal össze nem férőn csupán a még meg nem született népi közösségi életére hoznak áldást. A tragikus halálnak kettős jelentése van: az olümposziak régi jogának érvénytelenítése, s hogy a hőst, mint az emberiség új termésének zsengéjét, felajánlják az ismeretlen istennek. De a tragikus szenvedés mélyén is otthonos lehet ez a kettős erő, ahogy Aiszkhülosz az *Oreszteiá*-ban, Szophoklész az *Oidipusz*-ban ábrázolja. Ha ebben az alakban kevésbé lép előtérbe az áldozat engesztelő jellege, annál világosabban tűnik fel átváltozása, mely a halálraszántság állapotát helyettesíti egy olyan roham segítségével, mely éppúgy eleget tett az istenekkel és az áldozattal kapcsolatos régi tudatnak, mint amennyire szemmel láthatóan magára ölti az újnak formáját. A halál eközben menekvéssé: halálos válsággá válik. Ennek egyik legrégibb példája az ember oltár előtti leölésének megváltása, oly módon, hogy az áldozat elmenekül az áldozópap kése elől, vagyis a halálra szánt ember futva megkerüli, és végül megragadja az oltárt: ekkor az oltár azilummá,° a haragvó isten kegyessé, a megöletésre kijelölt ember az isten foglyává és szolgájává lesz. Ez

teljesen az *Oreszteia* sémája. Ez az agonális° jóslat különbözteti meg minden epikus-didaktikus mozzanattól a halál körére való korlátozódását, feltétlen ráutaltságát a közösségre, s mindenekelőtt azt, hogy semmi sem áll jót elengedésének és megváltásának véglegességéért. De végül is mi jogosít fel arra, hogy „agonális" ábrázolásról beszéljünk? Olyan jogcím ez, melyet talán nem támaszt még kellőképpen alá a tragikus folyamatnak a thümelé° körüli áldozati futásból való hipotetikus származtatása. Elsősorban abból tűnik ki, hogy az attikai színpadi játékok versenyek alakjában zajlottak le. Nemcsak a költők, hanem a főszereplők, sőt a khorégoszok° is versenyeztek egymással. Belsőleg azonban azon a néma szorongáson alapszik ez a jogcím, melyet nem a nézőkkel közöl, hanem inkább szereplőiben tár fel minden tragikus kifejlet. Bennük folyik le, az agón szótlan versengésében. A tragikus hős kiskorúságát, ami a görög tragédia főszereplőjét minden későbbi típustól elválasztja, Franz Rosenzweig „metaetikus ember"-ének analízise tette a tragédia elméletének alapkövévé. „Mert ez az önnönmaga ismertetőjegye, ez nagyságának bélyege, mint ahogy gyengeségének jele is: hallgat. A tragikus hős csupán egyetlen nyelvet ismer, mely tökéletesen illik hozzá: éppen a hallgatást. Így van ez kezdettől fogva. A tragikum éppen azért teremtette meg magának a dráma műformáját, hogy ábrázolhassa a hallgatást... Miközben a hős hallgat, lebontja a hidakat, melyek összekötik Istennel és a világgal, és felemelkedik önvalójának fagyos magányába annak a személyiségnek tájairól, mely elhatárolja és egyéníti másokkal szemben akkor, amikor beszél. Az önnönmaga semmiről sem tud magán kívül: nem más, mint magányosság. Ez a magányossága, ez az önmagában való dacos megmerevedése miként fejthetné ki tevékenységét másképp, mint úgy, hogy hallgat? És ezt teszi az aiszkhüloszi tragédiában, ahogy már a kortársaknak feltűnt."[20] Mindamellett nem szabad azt hinnünk,

hogy a tragikus hallgatást, ahogy az idézett szavak teljes súlylyal mutatják, egyedül a dac kormányozza. Inkább arról van szó, hogy ez a dac a némaság megtapasztalása közben fejlődik ki, ahogy a szótlanság viszont a dacból merít erőt. A héroszokról szóló művek tartalma ugyanúgy a közösség tulajdona, mint a nyelv. Minthogy a népi közösség ezt a tartalmat megtagadja, a hősben is szótlan marad. S minél nagyobb, minél tágabb hatósugarú volna minden tevékenység és minden tudás, a szó szoros értelmében annál erőszakosabban kellene bezárnia természeti énjének határai közé. Csak phüsziszének, nem a nyelvnek köszönheti, ha kitart ügye mellett, s ezért kell ezt a halálban tennie. Ugyanerre az összefüggésre figyel fel Lukács, amikor a tragikus elhatározás kifejtésével kapcsolatban megjegyzi: „Az élet e nagy pillanatainak lényege a tiszta önnönmagának átélése."[21] Világosabban jelzi egy szövegrész Nietzschénél, hogy nem kerülte el figyelmét a tragikus hallgatás ténye. Anélkül, hogy megsejtette volna ennek, mint az agonális mozzanat jelenségének, fontosságát a tragikum területén, pontosan érinti akkor, amikor egybeveti a képet a beszéddel. A tragikus hősök „bizonyos tekintetben fölületesebben beszélnek, mint cselekszenek; a mítosz az előszóban sohasem éri el megfelelő objektivációját. A jelenetek egymásutánjában és a szemléletes képekben mélyebb bölcsesség nyilatkozik meg, mint amit a költő szavakba és fogalmakba tud önteni".[22] Persze, aligha sikerületlenségről van itt szó, ahogy Nietzsche a továbbiakban gondolja. Minél inkább elmarad a tragikus szó a szituáció mögött – mely nem nevezhető már tragikusnak, ha utoléri a szó –, annál inkább megszabadult a hős a régi előírásoktól, melyeknek, mikor végül elérik, csak lényének néma árnyékát, önnönmagát dobja oda áldozatul – a lélek át van mentve egy távoli közösség szavaiba. A monda tragikus ábrázolása ily módon kimeríthetetlen időszerűségre tett szert. Szemtől szemben a szenvedő hőssel a kö-

zösség megtanulja, hogy tiszteletteljes hálával fogadja azt a szót, mellyel a hős halála megajándékozta – egy olyan szót, mely minden új fordulattal, melyet a költő a mondából elnyert, más helyen megújított ajándékként ragyogott fel. A tragikus hallgatás – még sokkal inkább, mint a tragikus pátosz – a nyelvi kifejezés fennköltségéről szerzett tapasztalás menedéke lett, mely rendszerint sokkal intenzívebben él az ókori irodalomban, mint a későbbiben. – A démonikus világrenddel való döntő, görög leszámolás a tragikai költészetnek is megadja történetfilozófiai jellegét. A tragikum úgy viszonylik a démoniához, mint a paradoxon a kétértelműséghez. A tragédia valamennyi paradoxiájában – az áldozatban, mely, engedve a régi előírásnak, újat teremt; a halálban, mely kiengesztelés, s mindamellett csak az ént ragadja el; a végben – mely biztosítja a győzelmet mind az embernek, mind az istennek – megszűnőben van az a kétértelműség, mely a démonok stigmája. Bármily gyengén is, mindenütt észrevehető a hangsúly. Ugyanígy megvan a hős hallgatásában, mely nem találja meg, de nem is kutatja a felelősséget, s ily módon az üldözők testületére hárítja vissza a gyanút. De a hangsúly jelentése hirtelen megváltozik: nem a vádlott megdöbbenése, hanem a szótlan szenvedés tanúbizonysága tűnik fel a porondon, s a tragédia, melynek, úgy rémlett, az a célja, hogy ítélkezzék a hős felett, az olümposzi istenek ügyében folytatott tárgyalássá változik át: a hérosz ekkor tanúvallomást tesz, és az istenek akarata ellenére „a félisten imádatát"[23] nyilatkoztatja ki. Az igazságosságot kereső mély, aiszkhüloszi jellemvonás[24] átlelkesíti minden tragikus költemény Olümposz-ellenes jövendölését. „Nem a jog, hanem a tragédia közegében emelkedett ki a géniusz feje először a bűn ködéből, mert a tragédiában a démoni sors áttöretik. De nem azért, mintha a megbűnhődött és a tiszta istennel kibékült ember makulátlansága váltotta volna fel a bűn és a bűnhődés pogány módon

végeláthatalan láncolatát. Hanem a tragédiában a pogány ember rádöbben, hogy különb, mint istenei; ám ez a fölismerés megbéklyózza a nyelvét, döbbenten tompa marad. Anélkül, hogy bevallaná, titkon összegyűjti erőit... Szó sincs arról, hogy újra helyreáll »az erkölcsi világrend«, hanem az erkölcsi ember, egyelőre némán, még gyámoltalanul – ezért nevezik hősnek – föl akar egyenesedni annak a kínnal teli világnak megrázkódtatásai közepette. A tragédia fensége az a paradoxon, hogy a géniusz erkölcsi némaságban, erkölcsi gyermekségben születik meg."[25]

Hogy nem a szereplők rangjában és származásában jut kifejezésre a tartalom magasztossága: fölösleges lenne utalnunk erre, ha nem kapcsolódtak volna figyelmet ébresztő spekulációk és nyilvánvaló tévedések oly sok hős királyi méltóságához. Mindezek az elgondolások önmagában véve és modern értelemben fogják fel a királyi méltóságot. De semmi sem nyilvánvalóbb, mint az, hogy járulékos mozzanatról van szó: a hagyomány tárgyi készletéből származik, abból a hagyományból, mely a tragikai költészet alapjául szolgál. Mindamellett az őskorban ez a tradíció uralkodók köré csoportosul, olyképpen, hogy a drámai szereplő királyi származása az eredetet jelzi a héroszok korában. S ennek a származásnak csak e tekintetben van fontossága – ebben, természetesen, döntő módon. Mert a heroikus én ridegsége – ez nem jellemvonása a hősnek, hanem történetfilozófiai ismertetőjegye – illik uralkodói helyzetének merevségéhez. Ezzel az egyszerű ténnyel szemben úgy tűnik fel Schopenhauernél a tragikai királyság magyarázata, mint egyike azoknak az általános emberi nézőpontú nivellálásoknak, melyek elmossák az antik és modern drámaiság közti lényegbevágó különbséget. „A szomorújáték hőseivé a görögök minden alkalommal királyi személyeket választottak; az újabbak túlnyomórészt szintén.

Biztosan nem azért, mert a rang több méltóságot ad a cselekvő vagy szenvedő embernek; s mivel pusztán arról van szó, hogy emberi szenvedélyeket hozzanak mozgásba, közömbös azoknak az objektumoknak viszonylagos értéke, melyek révén ez történik, és paraszti tanyák éppen annyit produkálnak, mint a királyságok... Nagy hatalommal és tekintéllyel rendelkező személyek mindamellett azért a legalkalmasabbak a szomorújáték céljaira, mert a szerencsétlenségnek, amelyből majd megtudjuk, milyen végzettel terhes az emberi élet, elegendő nagyságúnak kell lennie ahhoz, hogy a néző előtt, bárki legyen is az, félelmes színben tűnjék fel... Az olyan viszonyok ellenben, melyek ínségbe és kétségbeesésbe taszítanak egy polgári családot, az előkelők vagy a gazdagok szemében többnyire nagyon csekélyek, és emberi segítséggel, sőt néha valami aprósággal is, elháríthatók; ezért az ilyen nézők nem érezhetnek tragikus megrendülést effajta viszonyoktól. Ezzel szemben az előkelők és hatalmasok szerencsétlensége föltétlenül félelmetes: kívülről sem lehet segíteni rajtuk, mert a királyoknak saját hatalmukkal kell segíteniük magukon, különben elvesznek. Ehhez járul még, hogy a legmagasabbról esünk legmélyebbre. Ennélfogva a polgári személyeknél hiányzik az esés magassága."[26] Amit itt a tragikus személy rendi méltóságával – majdhogynem barokk módon, a „tragédia" áldatlan eseményeiből kiindulva – okolnak meg, annak semmi köze sem lehet a héroszok időtől elvonatkoztatott alakjának rangjához; a fejedelem rangjának azonban alighanem példás és jóval pontosabb jelentése volt a modern szomorújáték számára, mint annak idején gondolták. A legújabb kutatás nem vette még észre azt, ami a szomorújátékot és a görög tragédiát ebben a csalóka rokonságban elválasztja egymástól. S akaratlanul is rendkívül ironikus hatást kelt, ha Schiller *Messinai menyasszony*-ának tragikai kísérletei kapcsán, melyek – a romantikus magatartásnak hála – oly kény-

szerű hevességgel váltottak át a szomorújátékra, Borinski, minthogy Schopenhauert követi, a szereplőknek a kar által kitartóan hangoztatott magas rangjára való tekintettel, így véli: „De mennyire igaza volt a reneszánsz poétikájának, amikor – nem »pedáns«, hanem eleven emberi szellemben – kínosan ragaszkodott az ókori tragédia »királyaihoz és héroszaihoz«."[27]

Schopenhauer szomorújátéknak fogta fel a tragédiát; a Fichte utáni nagy német metafizikusok között aligha akad egy is, akinek oly kevés érzéke lett volna a görög drámához, mint neki. A modern drámában a fejlettség magasabb fokát látta, és, bármily elégtelen is ez, ebben az összehasonlításban legalább megjelölte a probléma helyét. „Ami minden fölemelkedéshez, akármilyen alakban tűnjék is fel, sajátos lendületet ad, az nem más, mint annak felismerése, hogy a világ, az élet semmilyen igazi élvezetet nyújtani nem tud, ennélfogva nem méltó arra, hogy ragaszkodjunk hozzá; ez a tragikus szellem lényege; következésképpen rezignációhoz vezet. Elismerem, hogy a régiek szomorújátékában ritkán lép egyenesen előtérbe a rezignációnak ez a szelleme, s csak hellyel-közzel mondják ki... Ahogy a sztoikus egykedvűség alapvetően különbözik a keresztény rezignációtól, hogy csupán a meg nem változtatható, szükségképpen bekövetkező bajoknak nyugodt elviselésére és elszánt kivárására tanít, a kereszténység viszont lemondásra, az akarat feladására; ugyanígy a régiek tragikus hősei állhatatosan alávetik magukat a sors elháríthatatlan csapásainak, a keresztény szomorújáték ellenben az életakaratról való teljes lemondást tanúsítja, valamint azt, hogy örömmel fordít hátat a világnak, mivel tudatában van a világ értéktelenségének és semmisségének. – Különben is teljesen az a véleményem, hogy az újabb szomorújáték magasabb rendű,

mint a régieké."[28] Hadd állítsuk szembe ezzel az elmosódó, a történelemtől idegen metafizika területére szorult értékeléssel Rosenzweig néhány mondatát, hogy észrevegyük a haladást, melyet a dráma filozófiai története e gondolkodó felfedezései révén elért. „Ebben tér el, legmélyebb lényegét tekintve, az új tragédia a régitől... Az új alakjai mind különböznek egymástól, ahogy minden személyiség különbözik a másiktól... Az antik tragédiában ez másképp volt: itt csak a cselekmények voltak különbözők, a hős azonban, a tragikus hős, mindig ugyanaz volt, mindig az önmagába dacosan elsüllyedt én. Az újabb hős szükségszerűen korlátozott tudatával ellentétes tehát az a követelmény, hogy, ami a lényeget illeti, egyáltalán tudatos legyen, tudniillik akkor, amikor egyedül van önmagával. A tudat mindig világosságra törekszik; a korlátozott tudat tökéletlen. S ezért az újabb tragédia olyan célt igyekszik elérni, mely teljesen idegen az antiktól: az abszolút ember tragédiáját az abszolút tárgyhoz való viszonyában... Az alig tudatos cél... ez: az egyetlen abszolút jellemet tenni a jellemek beláthatatlan sokaságának helyébe, olyan modern hőst, aki éppúgy egy és ugyanaz mindig, mint az antik. A konvergenciának ez a pontja, melyben valamennyi tragikus jellem vonala metszené majd egymást, ez az abszolút ember... nem más, mint a szent. A tragédiaíró titkos vágya az olyan tragédia, melynek hőse a szent... Mindegy, hogy... ez a cél elérhető-e még a tragikus költő számára vagy sem; mindenesetre, ha elérhetetlen is a tragédiának, mint műalkotásnak – a modern tudat számára az antik hős pontos megfelelője."[29] Az „újabb tragédiá"-t, melynek az antikból való levezetésére ezekben a mondatokban történt kísérlet – ahogy talán szükségtelen is megjegyeznünk –, a „szomorújáték" cseppet sem jelentéktelen nevével nevezik. Ezzel az elnevezéssel kapcsolatban bukkannak fel a kérdés hipotetikus formájából

azok a gondolatok, melyekkel az idézett szövegrész zárul. A szomorújátékot, mint a szentről szóló tragédia formáját, a mártírdráma hitelesíti. S csak akkor, ha megtanuljuk áttekinteni ennek jellemző vonásait a dráma változatos formái között Calderóntól Strindbergig, csak akkor vethetünk zavartalan pillantást ennek a formának, a misztérium egy formájának, tárt jövőjébe.

Ezúttal múltjáról van szó. Ez messzire vezet vissza bennünket, a görög szellem történetének egy fordulóponjához: Szókratész halálához. A halálára készülő Szókratészben született meg a mártírdráma a tragédia paródiájaként. S ezúttal, mint oly gyakran, egy forma paródiája a forma végét jelzi. Hogy Platón számára a tragédia végéről volt szó, Wilamowitz bizonyítja. „Platón elégette tetralógiáját; nem azért, mert lemondott arról, hogy költő legyen Aiszkhülosz szellemében, hanem mert felismerte, hogy a tragédiaköltő már nem lehet a nép tanítója és mestere. Természetesen megpróbálta – ilyen nagy volt a tragédia hatalma –, hogy új művészi formát teremtsen magának egy drámai jellemből kindulva, s a túlhaladott hősmonda helyett ő is teremtett egy mondakört, Szókratészét."[30] Ez a szókratészi mondakör a hősmonda teljes profanizálása, minthogy ennek démoni paradoxiáit kiszolgáltatja az értelemnek. Persze, kívülről nézve a filozófus halála a tragikus halálhoz hasonlít. Engesztelő áldozat egy régi jog betű szerinti értelmében, közösségteremtő áldozati halál egy eljövendő igazságosság szellemében. De éppen ez az azonosság tanúsítja legvilágosabban, hogy mi a voltaképpeni jelentősége az igazi tragikum agonális mozzanatának: a hős szótlan küszködésének, néma kitérésének, mely a beszéd és a tudatosság oly ragyogó kifejlesztését tette lehetővé a dialógusokban. A Szókratész-drámából előtört az agonális mozzanat – hiszen

még filozófiai párviadala is jellegzetes tréning –, s a hérosz halála egy csapásra átváltozott egy mártír haldoklásává. Ahogy a keresztény hitvalló – ezt éppúgy megszimatolta tévedhetetlen érzékkel több egyházatya vonzalma, mint Nietzsche gyűlölete –, önként hal meg Szókratész is, s önként némul el, kimondhatatlan fölénnyel és ellenkezés nélkül, amikor hallgatásba merül. „Hogy azonban a halált, s nemcsak a száműzetést mondták ki fejére, azt, úgy tetszik, Szókratész maga akarta, tettének teljes tudatában és a haláltól való természetes borzadály nélkül... A haldokló Szókratész lett a nemes görög ifjúság új, eddig ismeretlen eszményképe."[31] Hogy ez az ideál mennyire eltávolodott a tragikus hősétől, Platón nem jelezhette volna sokatmondóbban, mint azzal, hogy mestere utolsó beszélgetésének tárgyát átadta a halhatatlanságnak. Ha a *Védőbeszéd* szerint másképpen, tragikus színben tűnhetett volna még fel Szókratész halála – az *Antigoné*-hoz hasonlóan, melyre már a kötelesség túlságosan racionális fogalma vet világot –, a *Phaidón* püthagoreus hangulata minden tragikus kapcsolódástól mentesnek mutatja ezt a halált. Szókratész halandó emberként néz a halál szemébe – ha úgy tetszik, mint a legjobb, a legerényesebb halandó –, de valami idegen dolgot lát benne, amin túl, a halhatatlanságban, reményli, hogy újra megtalálja magát. Nem így a tragikus hős, aki megborzad a halál hatalmától, mint olyasvalamitől, amivel bizalmas viszonyban van, ami sajátja s ami fogva tartja őt magát. Sőt, élete lepereg a halálról, mely nem vége, hanem formája. A tragikus lét ugyanis csak azért leli meg feladatát, mert a határok – mind a nyelvi, mind a testi élet határai – számára kezdettől fogva adottak, őbelé magába vannak helyezve. Ezt a legkülönbözőbb formákban mondották ki. Talán soha találóbban, mint egy mellékes fordulatban, mely a tragikum a halálban „csak ... külső jelét" látja annak, „hogy a

lélek meghalt".[32] Sőt, ha úgy tetszik, a tragikus hősnek nincs lelke. Bensője roppant űrből zengi vissza a távoli, új isteni parancsokat, s ebből a visszhangból tanulják meg eljövendő nemzedékek a maguk nyelvét. – Ahogy a hétköznapi teremtményben az élet, úgy hat terjedve a hősben a halál, s a tragikus irónia minden alkalommal azon a helyen keletkezik, ahol – nagyon is jogosan, de anélkül, hogy ebből sejtene valamit – úgy kezd beszélni bukásának körülményeiről, mintha ezek az élethez tartoznának. „És a tragikus emberek halálmegvetése... csak látszólag heroikus, csak az emberi, a pszichologikus szemlélet számára ilyen. A tragédia halálba menő hősei – körülbelül így írta egy fiatal tragikus – rég nem élnek már, mielőtt meghalnak."[33] A hős a maga szellemi-testi létében a tragikus végkifejlet kerete. Ha, szerencsés megfogalmazás szerint, „a keret hatalma" valóban lényeges azon alkotóelemek között, melyek elválasztják az antik életérzést a moderntől – ez utóbbinál magától értetődőnek tűnik fel az érzések végtelen és árnyalt kilengése –, akkor ez a hatalom nem választható el magától a tragédiától. „A magasröptű érzésnek nem ereje, hanem tartóssága teszi a magasrendű embert."[o] A hősi életnek ezért a monoton tartósságáért egyedül a hős életének előre megadott keretei kezeskednek. A tragédia orákuluma nem csupán a végzet varázslata; az a kifelé fordított bizonyosság ez, hogy tragikus élet másként nem lehetséges, csak úgy, ha saját keretei közt zajlik. Az a szükségszerűség, mely a keretben rögzítve jelenik meg, sem nem okozati, sem nem mágikus. A dac szótlan szükségszerűsége ez, melyben az én közli megnyilatkozásait. Úgy olvadna el a szó leheletétől, mint a hó a déli széltől. De csak egy nem ismert szóétól. A heroikus dac, magába zártan, tartalmazza ezt a nem ismert szót: ez különbözteti meg dacosságát az olyan ember

hübriszétől,° akinek a közösség teljesen kifejlett tudata már semmi rejtett tartalmat nem engedélyez.

Egyedül az őskor ismerhette azt a tragikus hübriszt, mely a hős életével fizeti meg a hallgatás jogát. A hős, aki visszautasítja, hogy igazolja magát az istenek előtt, szinte azt mondhatnánk, olyan szerződésszerű vezeklő eljárás révén egyezik ki az istenekkel, mely, kettős jelentése szerint, egy régi jogszabálynak nemcsak helyreállításával, hanem elsősorban aláásásával egyenlő a megújult közösség nyelvi tudatában. Harci játék, jog és tragédia, a görög élet nagy, agonális hármassága – az agónra mint sémára mutat rá Jacob Burckhardt *Görög művelődéstörténet*-e[34] – egyesül a szerződés jegyében. „Az ököljog és önvédelem elleni küzdelem során alakult ki Hellászban a törvényhozás és a törvényes eljárás. Ahol eltűnt az önkényeskedés, vagy az államnak sikerült gátak közé szorítani, ott a pert elsősorban mégsem az jellemezte, hogy a bírói döntés módozatait kutatták, hanem békéltető tárgyalást folytattak... Az ilyen eljárás keretén belül, melynek elsődleges célja nem az abszolút jog elérése volt, hanem az, hogy rávegye a sértett felet a bosszúról való lemondásra, különösen nagy jelentőségre kellett szert tenniük a bizonyítással és ítélethozatallal kapcsolatos szakrális formáknak, már csak azért is, mert ezek nem tévesztették el hatásukat az alulmaradó félre sem."[35] Az ókori per – legkivált a büntetőper – dialógus, mivel a vádló és a vádlott kettős szerepére épül, hivatalos eljárás nélkül. Ekkor a kar részben azokból áll, akik közösen tesznek esküt (mert például a régi krétai jogban az ügyfelek úgy kezdték a bizonyítást, hogy felléptették azokat, akik mellettük tettek esküt, azaz kifogástalan erkölcsiségük tanúit, akik eredetileg az istenítélet alatt fegyverrel is jótálltak azért, hogy ügyfelük oldalán az igazság), részben a vádlottnak azon

barátaiból, akik irgalomért könyörögtek a törvényszéknél, végül részint az ítélkező népgyűlésből. Ami athéni jogot illeti, a dionüszoszi átütő erő a fontos és a jellemző, ti. az, hogy a mámoros, eksztatikus szó áttörhette az agón szabályosan megrajzolt körét, hogy magasabb rendű igazságosság született az élő beszéd meggyőző erejéből, mint a fegyverrel vagy kötött szólamokkal egymás ellen hadakozó nemzetségek pereskedéséből. Az istenítéletet áttöri a logoszt a szabadság szellemében. Ebben rejlik az athéni törvényszéki per és tragédia legmélyebb rokonsága. A hős szava, ha hellyel-közzel magányosan áttöri az én merev páncélját, a lázadás kiáltásává nő. A peres eljárásnak ebbe a képébe illeszkedik bele a tragédia: békéltető tárgyalás folyik ebben is. Ezért nem tanulnak Szophoklész és Euripidész hősei „beszélni... hanem csak vitatkozni", ezért van az, hogy „az antik drámai művészettől idegen a szerelmi jelenet".[36] De ha a költő felfogásában a mítosz tárgyalás, akkor költeménye egyszersmind az eljárás utánzása és felülvizsgálása. És ez az egész per az amfiteátrum térfogatához mérten fejlődött ki. A polisz ellenőrző, sőt ítélkező fórumként van jelen a peres eljárás újrafelvételénél. A maga részéről igyekszik véleményt alkotni arról az egyezségről, melynek kifejtése során a költő újból feleleveníti a hősök tetteinek emlékezetét. A tragédia záradékában viszont ugyanakkor mindig elhangzik egy non liquet.° Bár a megoldás mindig megváltás is, mindamellett csak időnkénti, problematikus, korlátozott. A szatírjáték, aszerint, hogy megelőzi a drámát, vagy utána következik, azt fejezi ki, hogy a komikum lendülete csak előkészít a bemutatott per non liquetjére, vagy reagál rá. Ebben is érvényesül a kifürkészhetetlen vég borzongása: „A hős maga, aki félelmet és részvétet ébreszt másokban, megmerevedik mozdulatlan énjében. A nézőben ezek az érzelmek tüstént újra befelé fordulnak, őt is

önmagába bezárt énné teszik. Mindenki megmarad magának, mindenki én marad. Nem jön létre közösség. És mégis közös tartalom jön létre. Az ének nem találkoznak egymással, s mégis ugyanaz a hang csendül meg valamennyiben, tulajdon önnönmaga érzése."[37] Végzetes és tartós hatására az egységek elméletében tett szert a processzuális dramaturgia. E legtárgyibb meghatározottsága következtében azután veszendőbe megy az a mély értelmezés is, mely így vélekedik: „A hely egysége csupán a magától értetődő, legközelebb fekvő szimbóluma ennek a változatlan maradásnak a környező élet folyton változásai közepette, és a technikailag szükséges út annak megvalósításához. A tragikum csak egy pillanat: ez az idő egységének értelme."[38] Nem mintha kétségbe vonhatnánk ezt – sőt, a héroszok időhöz kötött felbukkanása az alvilágból a legfőbb nyomatékot adja az időbeli folyamat megtorpanásának. Jean Paul mégis tagadja a legcsodálatosabb divinációt, amikor retorikusan így vélekedik a tragédiával kapcsolatban: „Ki fog nyilvános ünnepi játékok céljára és egy tömeg szeme láttára komor árnyékvilágokat bemutatni?"[39] Egyébként az ő korában senki nem is álmodott ilyesmiről. De mint mindenütt, itt is magának a pragmatikus elemnek szintjében rejlik a metafizikai értelmezés legtermékenyebb rétege. Megvan benne a hely egysége: a törvénykezés helye; az idő egysége: a törvénykezés napjáé, melyet ősidők óta körülhatároltak, a nap körfutását véve alapul vagy más módon; és a cselekmény egysége: a tárgyalásé. Ezek a körülmények azok, melyek a tragédia visszavonhatatlan epilógusává teszik Szókratész beszélgetéseit. Maga a hős körül még életében megszaporodik a tanítványoknak, ifjú beszélgető partnereinek nem csupán száma, hanem serege is. Hallgatása, nem pedig beszéde telik meg mostantól fogva mindennemű iróniával. Szókratészi iróniával, mely ellentéte a tragikusnak. Tragikus a beszéd kisik-

lása, mikor a beszéd öntudatlanul érinti a tragikus élet igazságát, az ént, melynek elzártsága oly mély, hogy akkor sem ébred öntudatra, ha álmában nevén szólítja önmagát. A filozófus ironikus hallgatása – a hűvös, színlelő szótlanság – tudatos. Szókratész a hős áldozati halála helyett a pedagógust példázza. Azt a tragédia ellen folyó harcot azonban, melyet a pedagógus racionalizmusa indított a tragikus művészet ellen, Platón alkotása olyan fölénnyel dönti el, hogy ez végül érzékenyebben érintette a kihívót, mint a kihívottat. Mert ez nem Szókratész racionális szellemében, inkább magának a dialógusnak szellemében történik. Ha a *Szümposzion* végén Szókratész, Agathón és Arisztophanész magányosan ülnek szemben egymással, nem valószínű-e, hogy dialógusainak józan világossága az, melyet Platón a hajnallal felvirraszt hármuk fölött, miközben arról az igazi költőről folyik a társalgás, akinek egyformán van tehetsége a tragikumhoz és a vígjátékhoz is? A dialógusban dialektikáján – a tragikumon és a komikumon – ettől fogva jelenik meg a tiszta drámai nyelv. Ez a tiszta drámaiság újra megteremti a misztériumot, mely hovatovább elvilágiasodott a görög dráma formái között: nyelve úgy minősül, mint az új drámáé, kivált a szomorújátéké.

Miközben egyenlőségjelet tettek a tragédia és a szomorújáték közé, nagyon szemet kellett volna szúrnia annak, hogy az arisztotelészi poétika hallgat a szomorúságról, a tragikum visszhangjáról. Mégis, igen távol ettől, az újabb esztétika nemritkán hitte azt, hogy magában a tragikum fogalmában sikerült megragadnia egy érzést, az érzelmi reagálást tragédiára és szomorújátékra. A tragikum a jövendölés megelőző lépcsőfoka. Olyan tény, mely csak a nyelv területén létezik: tragikus az őskor szava és hallgatása, melyben kísérletet tesz a prófétai hang; a szenvedés és halál, mikor feloldja ezt a hall-

gatást, kusza fonadékának pragmatikus tartalmában soha nem nevezhető végzetnek. A szomorújáték elképzelhető pantomimikusan, a tragédia nem. Mert a jog démoniája elleni harc a géniusz szavához kötődött. A tragikum pszichologisztikus átszellemítése, valamint a tragédiának és a szomorújátéknak közös nevezőre hozása együvé tartozik. Hiszen az utóbbinak már a neve is arra utal, hogy tartalma szomorúságot kelt a nézőben. Ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy jobban kifejthető az empirikus pszichológia kategóriáiban, mint a tragédiáéban – sokkal inkább mondhatnánk azt, hogy, bánatos lelkiállapotról lévén szó, ezek a játékok jóval alkalmasabbak lehetnek a szomorúság leírására. Mert nem annyira a játék az, ami elszomorít, mint inkább az, amiben a szomorúság megtalálja kielégülését; a szomorú emberek előtt folyó játék. Illik hozzájuk egyfajta látványosság. A szomorújáték képei arra valók, hogy nézzék őket, oly módon elrendezve, ahogy láttatni szeretnék magukat. Ezért az itáliai reneszánsz színház, mely sokféleképpen hat később a német barokkra, teljesen a látványosságból keletkezett, tudniillik a trionfókból,[40] azokból a magyarázó recitációkkal megtűzdelt felvonulásokból, melyek Lorenzo de' Medici idejében kaptak lábra Firenzében. S az egész európai szomorújátékban a színpad sem valamilyen szigorúan rögzíthető, tényleges hely, hanem szintén dialektikusan zilált. Miközben kötődik az udvartartáshoz, megmarad vándorszínháznak: deszkái, nem szó szerinti értelemben, a földet jelentik, a történelem számára teremtett színhelyet; városról városra vonul udvarával. A görög szemlélet számára ellenben a kozmikus toposzt jelenti a színpad. „A görög színház alakja magányos hegykatlanra emlékeztet: a szkéné építészeti formája olyan, mint egy ragyogó felhőkép, melyet a hegyek közt kóborló bakkhánsok megpillantanak a magasból, gyönyörű keret, melyben megnyilatkozik nekik Dio-

nüszosz képe."[41] Vitatkozhatunk, vajon találó-e ez a szép leírás, vajon érvényesnek kell-e lennie a törvénykezési helyet elválasztó korlátok analógiájának alapján minden, a megragadottság állapotában levő polisz számára, hogy „törvényszék lesz a szkénéből" – a görög trilógia sohasem valaminő megismételhető látványosság, hanem a tragikus per egyszeri újrafelvétele magasabb fórum előtt. Ahogy már a nyitott színház és az ugyanúgy soha többé meg nem ismételhető előadás is nyilvánvalóvá teszi, a benne lejátszódó döntő kozmikus eseményről van szó. Ennek vérgehajtására és ennek bírájaként hívták meg a közösséget. A tragédia igényt tart nézőjére, és igazolja jelenlétét, a szomorújátékot viszont a néző szemszögéből kell megértenünk. A néző átéli, ahogy a színpadon – az érzés olyan belső terében, melynek semmi kapcsolata sincs a kozmosszal – nagy nyomatékkal helyzeteket mutatnak be neki. A nyelvi elemek lakonikusan jellemzik a szomorúság és a látványosság kapcsolódását, ahogy a barokk színházban ez kifejezésre jut. Példának okáért „gyászba borult színpad", „átvitt értelemben a föld, gyászos események színhelye gyanánt..."; „a gyászpompa; a gyászos díszlet; kendőkkel borított, díszítményekkel, jelképekkel stb. felszerelt játékszín, melyen egy előkelő halott holttestét állították ki koporsóban (katafalk, castrum doloris,° gyászba öltözött színpad)".[42] A „gyász" szó mindig kéznél van ezeknek a szóösszetételeknek a céljára, melyekben úgyszólván kiszívja a jelentés velejét a kísérőszavakból.[43] Nagyon jellemző Hallmann-nál a barokk terminus drasztikus, cseppet sem az esztétikum dirigálta jelentésére, amikor így szól:

Sok hívságodból ily szomorú-játék!
Ily halál-táncot rop s rop e világ![44]

A következő kor hű maradt a barokk teóriájához abban a tekintetben, hogy a történelmi tárgyat kiváltképp alkalmasnak találta a szomorújáték céljára. S ahogy nem vette tudomásul a barokk drámákban a természettudományos történelmi átalakulást, a tragédia elemzésében is elmulasztotta, hogy ezt különválassza a mondától és a történelemtől. Így jutott el egy történelmi tragikum fogalmához. A szomorújáték és a tragédia azonosítása innen tekintve is következmény volt csupán, s elméleti funkciója az lett, hogy elkendőzze a történeti dráma problematikáját, ahogy ezt a német klasszicizmus feltárta a világ előtt. A történeti tárgyhoz fűződő bizonytalan viszony az egyik legvilágosabb megállapítás ennek a problematikának területén. Értelmezésének szabadsága szüntelenül nagy engedményeket tesz a tragikus mítoszok megújítására irányuló tendenciózus pontosságnak; s másrészt a drámának ez a fajtája veszedelmesen kötődik majd magának a történelemnek „lényeg"-éhez, ellentétben a forrásokra való tisztán krónikai jellegű támaszkodással, amit a barokk szomorújáték megtűr, s ami jól összeegyeztethető a költői alakítással. Ezzel szemben, alapjában véve, a szomorújátékhoz a mese teljes szabadsága illik. Ennek a formának rendkívül jelentős kifejlődése a Sturm und Drangban,° ha úgy tetszik, a benne rejlő lehetőségek önmegismeréseként és a krónika önkényesen korlátozott körével szemben megnyilvánuló önállósulási folyamatként fogható fel. Más módon igazolódik a barokk formavilágnak ez a hatása a „Kraftgenie"-ben,° a zsarnok és a mártír korcs polgári ivadékában. Minor észrevett ilyen szintézist Zacharias Werner *Attilá*-jában.[45] Sőt, a tulajdonképpeni mártír és a mártír szenvedéseinek ábrázolása tovább él az *Ugolino*° éhhalálában vagy *A nevelő úr*° kiherélési motívumában. Ahogy a teremtményről szóló dráma is teljes egészében tovább folyik, csakhogy a halál a szerelemnek adja át a helyét. De még ekkor is a múlan-

dóság mondja ki az utolsó szót. „Ó, hogy az ember úgy távozik el a földről, teljesen nyomtalanul, ahogy a mosoly eltűnik az arcról vagy a madár éneke az erdőben!”[46] Ilyen panaszos értelemben olvasta a Sturm und Drang a tragédia kórusait, és így őrizte meg a tragikum barokk értelmezésének egy részét. Herder, az ossziáni korszak szószólója, a *Laokoon* kritikájával kapcsolatban, a *Kritikai berkek*° első darabjában a fennhangon panaszkodó görögökről beszél, „szelíd könnyhullatásra indító ... érzékenységük”-ről.[47] A valóságban a tragédia kórusa nem panaszos hangú. Felülemelkedik a mély szenvedés látványán: ez ellentétes a panaszos odaadással. Ezt a felülemelkedést csak akkor írják le külsőleg, amikor a megindultság hiányában vagy akár a részvétben keresik az okát. Inkább arról van szó, hogy a kar dikciója a konfliktuson innen és túl – az erkölcsi társulásban csakúgy, mint a vallási közösségben – megszilárdított nyelvi szerkezetté restaurálja a tragikus dialógus romjait. Ahogy már Lessing észrevette,[48] a kórus közösségének szüntelen jelenléte – távol attól, hogy panaszokba oldja fel a tragikus történést – a dialógusokban inkább korlátot szab magának a szenvedélynek. A karnak „gyászos panasz”-ként való felfogása, melyben „a teremtés ősi fájdalma szólal meg”,[49] lényegének igazi barokk átköltése. Mert ez a feladat jut, legalábbis részben, a német szomorújáték kórusainak. Ennél, természetesen, mélyebben rejlik egy másik feladat. A barokk dráma kórusai nem intermezzók, mint az ókorban voltak, hanem a felvonás foglalatai, melyek olyan kapcsolatban vannak a felvonással, mint a reneszánsz nyomtatványok díszítő szegélylécei a szedéstükörrel. Bennük a felvonás természete valamely puszta látványosság alkatrészeként kap hangsúlyt. Ezért a szomorújáték kórusai rendszerint gazdagabbak és fejlettebbek, s lazábban kapcsolódnak a cselekményhez, mint a tragédia kórusai. – Egészen más mó-

don árulja el magát, mint a Sturm und Drangban, a szomorújáték apokrif továbbélése a történeti dráma klasszicista kísérleteiben. Az újabb költők közül senki sem iparkodott anynyira, mint Schiller, hogy még azokban a témákban is uralkodóvá tegye az antik pátoszt, melyeknek már semmi közük sincs a tragédiaköltők mítoszához. Azt hitte, hogy a történelemmel, megújított formában, ismét szert tehet arra a pótolhatalan előfeltételre, melyet a mítosz biztosított a tragédia számára. A történeti formához viszont, természeténél fogva, nem illik sem valamely tragikus mozzanat antik, sem valamely végzetszerű mozzanat romantikus értelemben, hacsak nem semmisítik meg és nem egyenlítik ki egymást az okozati szükségesség fogalmában. A klasszicizmus történeti drámája aggasztóan közel kerül ehhez a bizonytalan, mérséklő felfogáshoz, s egyfajta, a tragikus elemtől elválasztott erkölcsiség éppúgy nem képes megszilárdítani szerkezetét, mint ahogy a sors dialektikájától megszabadult okoskodás sem. Amikor Goethe hajlott jelentékeny és a tárgyon belül nagyon megokolt közvetítésekre – nem véletlenül viseli ezt a különös mód apokríf címet egy töredéke: *A kereszténységből merített szomorújáték*, melyben Calderón hatására a karoling történelem anyagával kísérletezett –, Schiller arra törekedett, hogy a történelem szellemére alapozza a drámát, úgy, ahogy a német idealizmus értette a történelmet. S egyébként bárhogy ítéljünk drámáiról, mint a nagy művész költeményeiről, nem tagadható, hogy ezek révén az epigonok formáját honosította meg. Ugyanakkor a klasszicizmusnak köszönhette azt, hogy a históriai elem keretében reflexív módon az egyéni szabadság ellenpólusaként tükröztesse a végzetet. De minél messzebbre ment ezzel a kísérletével, annál elkerülhetetlenebbül közeledett a romantikus végzetdrámával, ahogy ezt a *Messinai menyasszony* variálja, a szomorújáték típusához. Fölényes műértésre vall, hogy az

idealista elméletek ellenére a *Wallenstein*-ben az asztrológiához, az *Orléans-i Szűz*-ben a calderóni természetfeletti beavatkozásokhoz, a *Tell Vilmos*-ban pedig a calderóni nyitómotívumokhoz nyúlt vissza. Persze, a szomorújáték romantikus formája, a végzetdrámában vagy bármi másban, Calderón után már aligha lehetett több ismétlésnél. Ezért mondta Goethe, hogy Calderón veszélyessé válhatott volna Schiller számára. Joggal hihette saját magáról is, hogy megmenekült, mikor a *Faust* végén, tudatosan és józanul, még Calderónt is túlszárnyaló lendülettel fejtette ki *azt*, amivel kapcsolatban Schillernek az lehetett az érzése, hogy félig akarata ellenére sodródik feléje, félig pedig ellenállhatatlanul vonzza.

A történelmi dráma esztétikai apóriáinak e dráma legradikálisabb s éppen ezért legművészietlenebb megformálásában, a fejedelmi és állami cselekményekben kellett legvilágosabban kiderülniük. Ez a forma az északi tudós szomorújáték déli és népszerű ellenpárja. Az egyetlen tanúbizonyság jellemző módon – ha nem is ezt, de általában valamiféle megértést illetően – a romantikából származik. A literátor Franz Horn az, aki meglepő érzékkel jellemzi a fejedelmi és állami cselekményeket, anélkül persze, hogy *A németek költészete és ékesszólása* történetének során elidőzne mellettük. Ezt mondja: „Velthem idejében különösen kedvelték a fejedelmi és állami cselekményeket: majdnem minden irodalomtörténész ugyancsak jót nevetett és gúnyolódott rajtuk, anélkül, hogy magyarázattal szolgált volna. – A mondott cselekmények igazán német eredetűek, és teljesen illenek a német jellemhez. Az úgynevezett tiszta tragikum kedvelése ritkaságszámba ment, de a romanticizmus iránti, természetes ösztön kiadós táplálékot kívánt, nem kevésbé a tréfakedvelés is – ez az ösztön éppen a leggondolkodóbb kedélyeknél szokott a legélénkebb lenni.

Ugyanakkor van még egy hajlam, mely mindenestül jellemző a németekre, s amely nem elégült ki teljesen ezekben a műfajokban: hajlam általában a komolyságra, az ünnepélyességre, hol a terjedelmességre, hol a szentenciák rövidségére és – elkanyarodásra. Ezért találták ki az úgynevezett fejedelmi és állami cselekményeket, melyekhez az Ótestamentum történeti részei (?), Görögország és Róma, Törökország stb. szolgáltatták az anyagot, maga Németország azonban jóformán soha . . . Ezekben fölöttébb szomorúan és gyászosan jelennek meg a királyok és a fejedelmek, aranyozott papiroskoronával a fejükön, és biztosítják a részvevő publikumot, hogy nincs nehezebb dolog a kormányzásnál, s egy favágó jobban alszik; a hadvezérek és tisztek pompás beszédeket mondanak, és nagy tetteikről mesélnek; a királykisasszonyok, ahogy illik, rendkívül erényesek, és, ahogy ugyancsak illő, általában fennkölten szerelmesek valamelyik generálisba . . . Annál kevésbé kedvelik ezek a poéták a minisztereket, akik rendszerint rossz szándékú emberként és fekete vagy legalábbis szürke jelmezbe öltözötten jelennek meg . . . A clown és a bolond gyakran nagyon terhére van a darab szereplőinek; de semmiképpen sem tudnak megszabadulni a paródia megtestesült ideájától, mely, mint ilyen, egyenesen halhatatlan.''[50] Ez a kedves leírás nem alaptalanul emlékeztet a bábjátékra. Stranitzky, ezeknek a cselekményeknek kiváló bécsi szerzője, egy bábszínház tulajdonosa volt. Ha ránk maradt szövegeit nem is ott játszották, másként nem gondolhatjuk, mint hogy ennek a bábszínháznak teljes műsora sokféleképpen került kapcsolatba az említett cselekményekkel, melyek késői, parodisztikus hirnökei bizonyára még a bábszínpadon is helyet kaphattak. A miniatűr, melybe oly könnyen változnak át a fejedelmi és állami cselekmények, különösen közel állónak mutatja a bábszínházat a szomorújátékhoz. Ha ez most akár spanyol módra a finom reflexiót,

akár német módra az elterpeszkedés mozdulatát választja, mindenképpen jellemző lesz reá az a játékos excentrikusság, melynek eredeti hősét a bábfigurák között kell keresnünk. „Vajon nem bábukkal ábrázolták-e... Papinianusnak és fiának holttestét? Mindenesetre csak ilyesvalamiről lehetett szó Leó holttestének meghurcolásakor, mint ahogy akkor is, amikor Cromwell, Irreton és Bradshaw hulláját mutatták az akasztófán... Ugyanide tartozik a borzalmas relikvia, az állhatatos grúziai fejedelemasszony megégetett feje is... Örökkévalóság prológusában a *Katalin*-hoz° nagyszámú rekvizítum hever szanaszét a földön, talán ahhoz hasonlóan, ahogy az 1657-i kiadás címlapjának rézmetszete mutatja. A jogar és a pásztorbot mellett ékszer, kép, fém és egy tudós papiros hever. Örökkévalóság, ahogy szavaiból kiderül, rátapos... az apára és fiára. Ha ezeket valóban ábrázolták, akkor, mint a hasonló összefüggésben említett fejedelemnél is, csak bábokról lehetett szó."[51] Az állambölcselet, melynek az effajta perspektívákban szentségtörést kellett látnia, lehetővé teszi az ellenpróbát. Salmasiusnál ezt olvassuk: „Ezek azok, akik úgy bánnak a királyok fejével, mintha labdáznának velük, akik úgy játszanak a koronákkal, ahogy a gyerekek szoktak a karikával, akik olybá veszik a fejedelmek jogarát, mint az udvari bolond kormánypálcáját, s akik nem tanúsítanak több tiszteletet a legfelsőbb bíróság öltözete iránt, mint a lándzsavetés gyakorlására szolgáló bábukkal szemben."[52] Maguknak a színészeknek testi megjelenése is, különösen a királyé, aki ornátusban mutatkozott, bábszerűen merev lehetett.

Bíborban született mind-egy uralkodónk
S jogar nélkül – beteg.[53]

Ez a lohensteini verssor indokolttá teszi a barokk színpadi uralkodók összehasonlítását a kártyalapok királyaival. Ugyanebben a drámában beszél Micipsa Masinissa eleséséről, „aki nehézkesen mozgott a korona miatt”.[54] S végül Haugwitz:

Piros bársonyt nekünk, köntöst virágosat
S ez atlasz feketét, s elménk, még kedvre kap,
S mi testet szomorít, így-olvasván ruhánk,
Láthatja rajtok, e játékban kik valánk,
Míg a sápadt halál utolsó Színe tart.[55]

Az állami cselekmények Horn által regisztrált jellegzetességei között a szomorújáték tanulmányozásának szemszögéből a miniszteri cselszövény a legfontosabb. A magas szintű költői drámában is feltétlenül szerepet játszik; a „kérkedések, panaszos szónoklatok, végezetül a temetések és sírfeliratok” mellett Birken a szomorújáték tárgykörébe vonja „az esküszegést és árulást, ... a csalásokat és praktikákat” is.[56] A tudós-drámában viszont nem mozog teljes szabadsággal a cselszövő tanácsos figurája, annál inkább az említett népszerűbb darabokban. Komikus figuraként ezekben van otthon. Például „Babra doktor, a zűrzavaros jogász és a király kegyence”. „Az ő politikai államcsínyei és színlelt együgyűsége... szerény szórakozássá teszik az állami cselekményeket.”[57] Az intrikussal vonul be a komikum a szomorújátékba. Mégsem szerepel epizódként. A komikum – helyesebben: a tiszta tréfa – a szomorúság elengedhetetlen belső oldala, mely helylyel-közzel érvényesül, mint egy ruha bélése a szegélynél vagy a hajtókáján. Képviselője ahhoz kötődik, aki a szomorúságot képviseli. „Csak semmi harag, hiszen jó barátok vagyunk, a kolléga urak nem fogják bántani egymást”,[58] mondja Paprika Jancsi „a messinai zsarnoki személynek, Pelifonténak”. Vagy

epigrammaszerű feliratként egy színpadot ábrázoló rézmetszeten, melyen balról egy bohóc, jobbról pedig egy fejedelem látható:

Szinpadunk! üresre válj,
S nincs bolond és nincs király.[59]

Ritkán, talán sohasem tisztázta még az elméleti esztétika, mennyire közel áll a zord tréfa az iszonyathoz. Ki nem látta még, hogy a gyermekek nevetnek akkor, amikor a felnőttek megborzadnak? Ahogy a szadistákban egymást váltja az a gyerekes állapot, amely nevet, és az a felnőtt lelkiállapot, mely megrémül: ugyanezt vehetjük észre az intrikusnál is. Ezt az észrevételét közli Mone egy kitűnő leírásban, melyet egy, a XIV. századból származó, Jézus gyerekkoráról szóló játékban szereplő csínytevőről ad. „Világos, hogy ebben a személyben egy udvari bolond szerepének a csírája rejtőzik... Mi az alapvető vonás e személy jellemében? Az emberi fennhéjázás kigúnyolása. Ez különbözteti meg a mi csínytevőnket a későbbi kor céltalan tréfacsinálójától. A Paprika Jancsi csúfolódása ártalmatlan, ártalmatlan, ezé a régi csínytevőé viszont harapós, ingerlő, és közvetett módon a szörnyű gyermekgyilkosság okozója lesz. Ebben van valami ördögi, s csupán azért van helye ebben a darabban ennek a csínytevőnek, aki részben maga az ördög, hogy, ha lehetséges volna, a gyermek Jézus meggyilkolásával meghiúsítsa a megváltást."[60] A passiók elvilágiasodásának természetes következménye a barokk drámában, ha az ördög helyét a hivatalnok-szereplő foglalja el. A csínytevőből indul ki – talán a Monénál idézett leírásától ösztönözve – az intrikus jellemzése a bécsi fejedelmi és állami cselekmények egy ismertetésében is. Az állami cselekmények Paprika Jancsija „az irónia és a gúny fegyverével lépett fel,

rendszerint becsapta kollégáit – mint Scapint és Rieplt° –, s még azt sem restellte, hogy kezébe vegye a darabban szövődő cselszövény irányítását... Ahogy most a világi színműben, úgy már a XV. századi egyházi játékokban a csínytevő vette át a darab komikus figurájának szerepét, és, akárcsak most, ezt a szerepet már akkor is tökéletesen beillesztették a darab keretébe, és döntő hatással volt a cselekmény kibontakozására."[61] Csakhogy a paródia nem lényegileg idegen elemek összekapcsolása, ahogy az idézett szöveg felteszi. A hátborzongató tréfa éppoly eredeti, mint az ártatlan vidámság; mind a kettő eredeti, bár közel vannak egymáshoz, és éppen az intrikus figurájának köszönheti az oly gyakran koturnuson lépegető szomorújáték, hogy érintkezik az álomszerűen mély tapasztalások anyaföldjével. De ha mindkettő, a fejedelem szomorúsága és tanácsadójának vidámsága, ilyen közelségben kapcsolódik egymáshoz, akkor ez végső soron csak azért van így, mert a Sátán országának két tartománya öltött alakot bennük. És a szomorúság, melynek hamis szentsége oly fenyegetővé teszi az ember erkölcsi elsüllyedését, nem sejtett módon minden elveszettségében sem tűnik reménytelennek, összehasonlítva azzal a vidámsággal, melyből leplezetlenül vicsorít ki az ördög torz ábrázata. Kevés dolog jellemző olyan kérlelhetetlenül a német barokk dráma művészetének korlátaira, mint az, hogy a népszerű színjátéknak engedte át e fontos kapcsolat kifejezését. Angliában viszont Shakespeare olyan figurákat alkotott a démonikus bolond régi mintájára, mint Jago és Polonius. Velük költözik be a vígjáték a szomorújátékba. Mert a két forma közössége – melyek átmenetek révén nemcsak empírikusan, hanem alakulásuk törvénye szerint is oly szigorúan kapcsolódnak egymáshoz, amilyen ellentétes viszonyban van a tragédia és a komédia – olyan természetű, hogy a vígjáték átkerül a szomorújátékba: a szomorújáték a

vígjátékon belül sohasem fejlődhetnék ki. Az alábbi képnek jó oka van: a vígjáték összezsugorodik, s mintegy átköltözik a szomorújátékba. „Én, földi pára és a halandóság élce",[62] írja Lohenstein. Újból emlékeztetnünk kell a reflektált forma megkisebbedésére. A komikus figura rezonőr: saját reflexiója közben bábbá válik önmaga szemében. Sőt, a szomorújáték nem a szabályszerű darabokban éri el tetőpontját, hanem akkor, amikor játékos átmenetek révén megszólal benne a vígjáték. Éppen ezért Calderón és Shakespeare jelentékenyebb szomorújátékokat alkottak, mint a XVII. század németjei, akik soha nem jutottak tovább a merev típusnál. Mert „gyengéd, szimbolikus összekapcsolással nagyon sokat nyer, s tulajdonképpen csak ezáltal válik költőivé a vígjáték és a szomorújáték",[63] mondja Novalis, s ezzel tökéletesen eltalálja az igazságot, legalábbis ami a szomorújátékot illeti. Úgy látja, hogy Shakespeare géniusza teljesítette ezt az óhaját. „Shakespeare-nél a költészet mindenestül a költészet ellentétével váltakozik, a harmónia diszharmóniával, a közönséges, az alacsonyrendű, a rút a romantikussal, a magasabb rendűvel, a széppel, a valóságos dolgok a költöttekkel: ez pontosan az ellenkezője a görög szomorújátéknak."[64] Valóban, a német barokk dráma súlya és méltósága egy lehetett azon néhány vonás közül, mely a görög drámára utalva tisztázható, ha nem is vezethető le belőle semmiképpen sem. Shakespeare hatására a Sturm und Drang ismét arra törekedett, hogy láthatóvá tegye a szomorújátékban a benne rejtőző vígjátéki elemet, s csakhamar újra megjelenik a komikus cselszövő figurája is.

A német irodalomtörténet olyan merev tartózkodással kezeli a barokk szomorújáték családfáját, a fejedelmi és állami cselekményeket, a Sturm und Drang-írók drámáját, a sorstragédiát, hogy ez nem annyira a meg nem értésben, mint egyfajta

elfogultságban gyökeredzik, melynek tárgya csak ennek a formának metafizikai fermentumaival bukkan felszínre. Úgy tűnik, hogy a felsoroltak közül egyikkel szemben sem jogosultabb ez a tartózkodás, sőt megvetés, mint a végzetdrámával szemben. Igaza van akkor, ha e műfaj bizonyos későbbi termékeinek színvonalából indulunk ki. A hagyományos érvelés ennek ellenére ezeknek a drámáknak sémájára, nem egyes részletek kivitelezési módjára támaszkodik. S az ezekkel való behatóbb foglalkozás azért is elkerülhetetlen, mert ez a séma, ahogy előbb már jeleztük, annyira rokon a barokk szomorújátékával, hogy ennek változataként kell felfognunk. Mint ilyen különösen Calderón életművében tűnik fel nagyon világosan és jelentősen. Lehetetlenség úgy bánnunk a drámának ezzel a virágzó tartományával, hogy uralkodójának állítólagos korlátoltságára panaszkodunk, ahogy Volkelt tragikum-elmélete kísérli meg, alapvetően tagadva tárgyköre valamennyi igazi problémáját. „Soha nem volna szabad megfeledkeznünk arról – így véli –, hogy ez a költő egy teljesen megmerevedett katolikus hitvallás és egy, az esztelenségig túlzott becsületfogalom nyomása alatt" állott.[65] Ilyen eltévelyedések ellen már Goethe is küzdött: „Gondoljunk Shakespeare-re és Calderónra! A legmagasabb esztétikai ítélőszék előtt nem érheti gáncs őket, s ha valaki, aki ért a dolgok megkülönböztetéséhez, bizonyos szövegeik miatt makacsul panasszal élne velük szemben, mosolyogva mutatnának annak a kornak képére, amelynek számára dolgoztak, s ennek révén nem csupán puszta elnézést, hanem új babérokat is szereznének, mivel oly szerencsés módon tudtak alkalmazkodni."[66] Tehát Goethe nem azért szólít fel a spanyol költő tanulmányozására, hogy megbocsássuk e költő függőségét, hanem azért, hogy meg tudjuk érteni szabad cselekvésének mikéntjét. Ennek figyelembevétele egyenesen döntő a végzet-

dráma megítélésének szempontjából. A végzet ugyanis nem tisztán természeti történés, éppoly kevéssé, mint ahogy nem is tisztán történelmi. A végzet, akármilyen pogány, mitológiai alakot öltsön egyébként magára, csak természetrajzi kategóriaként kap értelmet az ellenreformáció restaurációs teológiájának szellemében. Elemi természeti erő a históriai történésbe ágyazva, mely teljes egészében nem természet, mivel még felfedezhető a teremtés állapotán a Kegyelem Napjának visszfénye. De az ádámi bűnbe esés pocsolyájában tükröződik. Mert nem az az okozati összefüggés végzetes önmagában véve, amelyből nincs szabadulás. Akárhányszor ismételjék is el, soha nem lesz igaz, hogy a drámaíró feladata olyan történés színpadra vitele, mely az okozati szükségszerűségre épül. Hogyan is adhatna a művészet kellő súlyt olyan tételnek, melynek az a feladata, hogy a determinizmus ügyét képviselje? Ha filozófiai irányelvek behatolnak a műalkotásba, akkor ezek csakis a lét értelmét illetik; azoknak az elméleteknek viszont, melyek a világ valóságos folyásának természettörvényszerű fakticitásával kapcsolatosak, ha mindjárt totálisan érintik is, nincs jelentőségük. A determinizmus szemlélete semmiféle művészi formát nem határozhat meg. Másképp áll a dolog az igazi sors gondolatával, melynek döntő motívumát az effajta determináltság örökkévaló értelmében kellene keresnünk. Ebből kiindulva egyáltalán nem szükséges, hogy természeti törvények szerint menjen végbe; egy csoda ugyanúgy utalhat erre az értelemre, melyben nem az elkerülhetetlenség ténye a döntő mozzanat. A sors gondolatának lényege inkább az a meggyőződés, hogy a bűn, mely ebben az összefüggésben mindig a teremtmény lényegéhez tapadó bűnt – keresztény értelemben: az eredendő bűnt –, nem pedig a cselekvő személy erkölcsi mulasztását jelenti, bármily futólagos megnyilatkozás révén is, kiváltja az okozatiságot, a feltarthatatlanul leját-

szódó, végzetes események eszközét. A sors a történés entelekheiája° a bűn területén. Kiválását ez az elkülönített erőtér teszi lehetővé, melyben minden fontos és alkalmi mozzanat annyira felfokozódik, hogy a bonyodalmak, például a becsületérzés komplikációi, paradox hevességükkel elárulják: valaminő sors galvanizálta ezt a játékot. Ha valaki ezt gondolná: „Amikor valószínűtlen véletlenekkel, kiagyalt helyzetekkel, túlságosan bonyolult intrikákkal... találkozunk, vége... a sorsszerűség benyomásának",[67] alapvetően tévedne. Mert éppen azok a távoli kombinációk, melyekről minden elmondható, csak az nem, hogy természetesek, éppen azok felelnek meg a különböző sorsoknak a történés különböző területein. A német sorstragédia persze híjával volt olyan eszméknek, amilyeneket a végzet ábrázolása megkövetel. Werner teológiai célzata nem pótolhatta olyan pogány-katolikus konvenció hiányát, mely Calderónnál az élet apró bonyodalmaival egy asztrális vagy mágikus végzet hatékonyságának bizonyítására szolgál. A spanyol költő drámájában viszont a történelem elemi erejű szellemeként bontakozik ki a végzet, és logikus, hogy egyedül a király, a teremtés megzavart rendjének nagy helyreállítója tudja lecsendesíteni. Asztrális végzet – szuverén felség: ezek a calderóni világ pólusai. A német barokk szomorújátékra ellenben a nem-keresztény képzetek nagy szegénysége jellemző. Ezért – szinte kísértést érzünk, hogy azt mondjuk: csupán ezért – nem tudott eljutni a végzetdrámához. Különösen az tűnik fel, hogy a tisztes kereszténység mennyire elnyomta az asztrológiát. Ha Lohenstein Masinissája megjegyzi: „Az ég ösztönzéseit senki sem tudja legyőzni",[68] vagy ha „a csillagok és a lelkek egyezésé"-vel hivatkozás történik azokra az egyiptomi tanokra, melyek szerint a természet a csillagok járásának függvénye,[69] akkor ez elszigetelt eset és ideológiai jellegű. Ezzel szemben a közép-

kor – ellenpárjaként az újabb kritika balfogásának, mely a tragikum szemszögéből nézi a végzetdrámát – az asztrológiai végzetet kereste a görög tragédiában. Tours-i Hildebert a XI. században „már egészen annak a torzképnek szellemében ítélte meg" a görög tragédiát, „mely a modern felfogás következményeként öltött alakot a »sorstragédiá«-ban. Tudniillik durván mechanikus vagy, ahogy akkor gondolták az ókori pogány világszemlélet átlagos elképzelése szerint: asztrológiai értelemben. Hildebert »liber mathematicus«-nak nevezi művét, az Oidipusz-probléma teljesen önálló és szabad (sajnos, befejezetlen) feldolgozását."[70]

A sors a halál felé gördül. A halál nem büntetés, hanem vezeklés; arra szolgáló kifejezés, hogy a bűnös élet felett a természeti élet törvényei ítélkeznek. A végzetben és a végzetdrámában otthonos a bűn: gyakran köréje csoportosították a tragikum elméletét. Ezt a bűnt, mely a régi előírások szerint kívülről, a balszerencse által jutott az emberek osztályrészéül, a tragikus történés folyamán magára veszi és magáévá teszi egy hős. Miközben saját tudatában tükrözteti, megszabadul démonikus fennhatóságától. Ha a „sors-dialektika tudatosságát" keresték a tragikus hősökben, ha „misztikus racionalizmus"-ra bukkantak a tragikus reflexiókban,[71] akkor talán a hős új, tragikus vétségére gondoltak, – az összefüggés mindamellett kétséget ébreszt eziránt, és a legnagyobb mértékben problematikussá teszi e szavakat. Paradox módon, mint a tragikus rend minden megnyilvánulása, csupán abban a kevély bűntudatban létezik a bűn, melyben a hős az „ártatlanság" neki tulajdonított szolgaságából a démonikus bűn szférájába magasodik fel. A tragikus hős szellemében és csakis ebben érvényes az, amit Lukács kifejt: „Mert kívülről nézve nincs bűn, nem is lehet, mert a másiknak a bűnét mindenki úgy

látja, mint egy labirintusba való bonyolódást és véletlent, mint valamit, amit a legenyhébb szellőnek tán legkisebb más iránya másképp alakított volna. De bűne révén minden ember igent mond mindahhoz, ami vele történt... És a fenséges emberek... nem hagynak ki semmit, ami egyszer életükhöz tartozott: ezért övék a tragédia mint joguk."[72] Ez Hegel híres tételének változata: „A nagy jellemeknek becsületére válik az, hogy vétkesek lehetnek." Ám ez a bűn mégsem azoké, akik tett elkövetésével, hanem azoké, akik akaratukkal vétkeztek – a démonikus végzet területén viszont kizárólag a cselekedet az, aminek kárörvendő esetlegessége az egyetemes bűn szakadékába taszítja a bűnteleneket.[73] Az a régi átok, mely nemzedékeken át öröklődött, a tragikai költészetben a hősi szereplő belső értékévé válik, melyre önmaga talált rá. S ezért elenyészik. A végzetdrámában viszont következményekkel jár, és, a tragédiának a szomorújátékkal szembeni, megkülönböztető vonásaként, ilyenformán érthetővé válik az az észrevétel, hogy „a tragikum, mint valami nyugtalan szellem, csak úgy ide-oda" szokott járkálni „a véres »tragédiák« szereplői között".[74] „A sors szubjektuma meghatározhatatlan."[75] Ezért a szomorújáték nem ismer semmiféle hőst, hanem csupán konstellációkat. A főszereplők zöme, ahogy oly sok barokk drámában akad erre példa – Leó és Balbus az *Örmény Leó*-ban, Katalin és Abas sah a *Grúziai Katalin*-ban, Cardenio és Celinde a hasonló című drámában, Lohensteinnél Nero és Agrippina, Masinissa és Sophonisbe –, nem tragikai, a szomorú színjátékhoz ellenben illő.

A végzet nem csupán a szereplő személyek osztályrésze, ugyanúgy működik a tárgyakban is. „Ami a sorstragédiát illeti, nem pusztán egy átok vagy egy bűn öröklődése jellemző rá nemzedékeken át, hanem ennek az örökletességnek kapcsoló-

dása is... egy fatális kellékhez."[76] Mert az emberi élet fölött, ha már egyszer lesüllyedt a pusztán teremtményi lét viszonylatai közé, a látszólag holt tárgyak élete is hatalomra tesz szert. A tárgyak tevékenysége a bűnös állapot hatókörében a halál előhírnöke. A teremtmény szintjén zajló élet szenvedélyes mozgása az emberben – egyszóval maga a szenvedély – aktivizálja a fatális kelléket. Ez nem más, mint az a szeizmográfikus tű, mely tudtul adja a rengéseket. A végzetdrámában vak szenvedéllyel szólal meg az emberi természet, akárcsak a tárgyaké a vakvéletlen működése közben, a végzet közös törvényének engedelmeskedve. Ez a törvény annál világosabban érvényesül, minél megfelelőbb a regisztráló műszer. Ennélfogva nem mindegy, hogy – mint annyi német végzetdrámában – valami szegényes kellék erőszakolja-e rá magát silány bonyodalmak közepette az üldözöttre, vagy pedig, mint Calderónnál, ősrégi motívumok kerülnek-e ilyenkor napvilágra. A. W. Schlegel megjegyzésének igazsága teljesen érthetővé válik ebben az összefüggésben: nem ismer „egyetlen drámaírót sem, aki ennyire értett volna a hatáskeltés költőiségéhez".[77] Calderón mester volt ebben a tekintetben, mert a hatás legsajátabb formájának, a végzetdrámának, belső szükségszerűsége, s azoknak a külsőségeknek titokzatossága, melyekkel ez a költő él, nem abban rejlik, hogy a végzetdrámák bonyodalmaiban tartósan, virtuóz módon, előtérben marad a kellék, hanem abban a pontos megfelelésben, mellyel a szenvedélyek átveszik a rekvizítumok természetét. Egy féltékenységi tragédiában a tőr eggyé válik azokkal a szenvedélyekkel, melyek villogtatják, mert a féltékenység Calderónnál éppoly éles és kézhez álló, mint egy tőr. A költő egész mesteri tudása megnyilatkozik abban, ahogy rendkívül szabatosan elválasztja a szenvedélyt a cselekménynek attól a lélektani motívumától, melyre a modern olvasó éppen a szenvedéllyel

kapcsolatban kíváncsi, egy olyan darabban, mint a Heródes-dráma. Ezt csak azért vették észre, hogy megütközzenek rajta. „Természetes lett volna, hogy Heródes féltékenysége motiválja Mariamne halálát. A megoldás éppenséggel kényszerítő erővel jelentkezett, és nyilvánvaló az a szándékosság, mellyel Calderón e megoldás ellen dolgozott, csak hogy a »sorstragédiá«-hoz illő módon fejezze be a darabot."[78] Igen: mert nem féltékenység*ből* öli meg feleségét Heródes, hanem féltékenység *miatt* pusztul el az asszony. A féltékenység következménye, hogy Heródes a sors rabjává lesz, s a sors a maga szférájában ugyanúgy használja fel a féltékenységet, a veszedelmesen fellobbant emberi természetet, ahogy szerencsétlenség felidézésére és a szerencsétlenség jelvénye gyanánt veszi igénybe a tőrt. És a véletlen, a történés szétbontása tárgyszerűen felaprózott elemekre, tökéletesen illik a kellék jelentéséhez. Ezért is a kellék ismertetetőjele az igazi romantikus végzetdráma speciális drámaiságának, megkülönböztető mozzanatként az antik tragédiától, mely legmélyén nemet mond bármilyen, a sorstól függő világrendre.

A végzet-tragédia alapja a szomorújáték. Az előbbit és a német barokk drámát csak a kellék beiktatása választja el egymástól. Ennek kiküszöbölésében hamisítatlan antik hatás, ha úgy tetszik, igazi reneszánsz vonás érvényesül. Mert kevés dolog határolja el élesebben a későbbi drámai művészetet az ókoritól, mint az, hogy ez utóbbiban semmi helye sincs a tárgyak profán világának. S ugyanígy vagyunk a németországi barokk klasszicizmusával. Ha ellenben a tragédia teljesen elkülönül a tárgyak világától, ez nyomasztóan magasodik a szomorújáték horizontja fölé. A tudományosságnak az a rendeltetése, hogy jegyzeteinek zavaros tömegével sejtesse a lidércnyomást, mely tárgyi adatok alakjában a cselekményre nehe-

zedik. Ami a végzetdráma kiművelt formáját illeti, nem lehet elvonatkoztatni a kelléktől. Ugyanakkor ott vannak az álmok, a szellemjelenések, a vég borzalmai, s mindezek már alapformájának, a szomorújátéknak is kötelező állományához tartoznak. Szűkebb vagy tágabb körben szintén a halál köré csoportosítva, teljesen kifejlődtek a barokkban, másvilági, leginkább időbeli vonatkozásban, szemben a tárgyi világ innenső, túlnyomórészt térbeli elemeivel. Főleg Gryphius a legnagyobb fontosságot tulajdonította mindannak, ami szellemekkel kapcsolatos. Neki köszönjük a deus ex machina szép fordítását° az alábbi mondatban: „Ha furcsának találná valaki, hogy mi – ellentétben a régiekkel – nem levezetünk egy istent a színpadi emelvényről, hanem felhozunk a sírból egy szellemet, az gondolja meg, mi áll emitt s amott írva a kísértetekről."[79] Idevágó gondolatait egy *De spectris*° című értekezésben közölte, vagy akarta közölni; biztosat nem tudunk róla. A szellemjelenésekhez kapcsolódnak az ugyancsak már-már kötelező jósálmok, melyek elbeszélése néha prológus formájában vezeti be a drámát. Rendszerint a zsarnokoknak jelentik meg a véget. Az akkori dramaturgia alighanem azt hitte, hogy ily módon bevezetheti a német színjátszásba a görög orákulumokat; ezen a helyen fontos rámutatunk arra, hogy a végzet természeti hatóköréhez tartoznak, mikor is csak bizonyos fajta görög jóslatokkal, leginkább telluris jóslatokkal° rokoníthatók. Az a feltevés viszont, hogy ezeknek az álmoknak jelentősége abban rejlik, hogy „a cselekménynek és a cselekmény metaforikus előfeltételének ésszerű egybevetésére készteti a nézőt",[80] csak az intellektualizmus agyréme. Az éjszakának, hogy az álombeli jelenésekből és a kísértetek működéséből kitűnik, fontos szerep jut. Innen is csak egy lépés a végzetdrámáig, melyben középponti helyet foglal el a szellemek órája. Gryphius *Stuart Károly*-a, Lohenstein *Agrippi-*

ná-ja éjfélkor kezdődik; más darabok nem csupán éjszaka játszódnak, ahogy az idő egysége ezt gyakran kényszerítően írta elő, hanem – például az *Örmény Leó*, a *Cardenio és Celinde*, az *Epicharis*° – nagy jeleneteikben az éjszakából merítik költői hangulatukat. A drámai történésnek az éjszakához és különösen az éjfélhez kapcsolása nagyon is megokolt. Elterjedt hit, hogy ebben az órában megáll az idő, ahogy egy mérleg nyelve egyensúlyba kerül. Minthogy a sors, az örök visszatérés igazi rendje, csak átvitt értelemben, azaz parazita módon, nevezhető időbelinek,[81] megnyilvánulásai a két idő közti teret keresik fel. Úgy állnak az éjfélponton, mint az idő nyílásában, melynek keretei közt újra és újra ugyanaz a látomás jelenik meg. Az a szakadék, mely a tragédia és a szomorújáték közt tátong, teljes mélységében megvilágosodik, ha terminológiai szigorúsággal olvassuk Bossu abbénak, egy *Traité sur la poésie épique*° szerzőjének kitűnő észrevételét, amely Jean Paulnál található. Ebben azt mondja, hogy „éjszaka semmiféle tragédia nem játszódhatik”. A nappallal, ahogy minden tragikai téma tárgyalása megkívánja, szemben áll a szellemek órája a szomorújátékokban.

Most van az éjnek rémjáró szaka,
Minden sír ásít, s maga a pokol
Dögvészt lehell ki.[82]

A szellemek világa történelem nélküli. Ide ragadja el meggyilkolt szereplőit a szomorújáték. „Ó, jaj, meghalok, igen, igen, én átkozott, meghalok, de mégis tarts bosszúmtól: a föld alatt is dühös ellenséged és a messinai birodalom bosszúra szomjas zsarnoka maradok. Meg fogom rendíteni trónusodat, nyugtalanítani fogom hitvesi ágyadat, szerelmedet és megzavarom elégedettségedet, és haragommal a lehető legnagyobb

kárt okozom majd a királynak és a birodalomnak."[83] Joggal jegyezték meg az angolok Shakespeare előtti szomorújátékokról, hogy annak „nincs igazán vége, a folyam tovább folyik".[84] Ez általában így van a szomorújátéknál; befejezése nem jelenti egy korszak lezárását, ahogy ez, történeti és individuális értelemben, oly nyomatékosan érvényesül a tragikus hős halálában. Ezt az individuális értelmet – melyhez a mítosz vége óta mindamellett még a történeti is járul – azok a szavak fejezik ki, melyek szerint a tragikus élet „a legkizárólagosabban innen való élet minden életek között. Ezért olvad határa mindenkor a halállal egybe... A tragédia számára a halál magában való határ, mindig immanens, minden eseményével oldhatatlanul összefüggő valóság."[85] A halál, a tragikus élet formájaként, egyedi sors – a szomorújátékban nemritkán közös végzet gyanánt tűnik fel, mintha a legfőbb ítélőszék elé idézne minden résztvevőt.

Még három nap, s már ítéletre várnak:
Megidéztetnek Isten trónusához;
Ízleljék csak! ahogy ott majd megállnak.[86]

Ha a tragikus hős nem életét, hanem csupán nevét menti át „halhatatlanságá"-ba, a szomorújáték szereplői a halállal csak azt veszítik el egyéniségükből, ami a névhez tapad, nem pedig szerepük életerejét. Ez meg nem fogyatkozva támad új életre a szellemek világában. „Valaki másnak eszébe juthatna, hogy egy *Fortinbras*-t írjon egy *Hamlet* után; senki sem akadályozhat meg abban, hogy újra összehozzam valamennyi szereplőt a mennyben vagy a pokolban, és úgy intézzem, hogy újra leszámoljanak egymással."[87] A megjegyzés írójának figyelmét elkerülte, hogy ehhez a szomorújáték műfaji törvénye teremti meg a feltételeket, s egyáltalán nem az említett mű, még ke-

vésbé annak tárgya. Azoknak a nagy szomorújátékoknak láttán, melyek, mint a *Hamlet* is, mindig újra és újra foglalkoztatták a kritikát, réges-rég félre kellett volna már tenni azt a képtelen tragédia-fogalmat, mellyel a tragédia ítélkezik a szomorújáték felett. Mert hová vezet, ha Hamlet halálával kapcsolatban felrójuk Shakespeare-nek „a naturalizmus és természetutánzás csökevényét, mely elfeledteti a tragédiaköltővel, hogy egyáltalán nem tartozik feladatai közé a halál fiziológiai motiválása is"? Ha azzal érvelünk, hogy a Hamletben „semmiféle kapcsolata sincs a halálnak a konfliktussal. Hamlet, akinek belsőleg az okozza vesztét, hogy semmi más megoldást nem tudott találni a lét kérdésére, mint az élet tagadását, egy mérgezett tőrtől hal meg! Tehát egy teljesen külső véletlen következtében... Ha pontosak akarunk lenni: Hamletnek ez az együgyű haldoklási jelenete teljesen megszünteti a dráma tragikumát."[88] Így festenek egy olyan kritika szüleményei, mely filozófiai értesültségének becsvágyától eltelve megtakarítja magának azt a fáradságot, hogy elmélyüljön egy géniusz alkotásaiban. Hamlet halála, melynek nincs több köze a tragikus halálhoz, mint a királyfinak Aiaxhoz, jellemző a szomorújátékra a maga heves külsődlegességében, s már csak azért is méltó mesteréhez, mert Hamlet, ahogy Osrikkal folytatott beszélgetéséből kiderül, mélyen be szeretné lélegezni, mint valami fojtó anyagot, a végzettel terhes levegőt. A véletlen következtében akar meghalni, s ahogy köréje, uruk és mesterük köré, sereglenek a végzetes kellékek, ennek a szomorújátéknak végén felvillan a végzetdráma, olyasvalami gyanánt, ami benne foglaltatik, de amit, magától értetődik, legyőztek. – Ha döntéssel végződik a tragédia – legyen bár ez a döntés a legbizonytalanabb –, a szomorújátéknak s ezen belül is különösen a halálnak lényegében van valaminő fellebbezés, ahogy ezt a már-

tírok is megfogalmazzák. Nagyon jól jellemezték a Shakespeare előtti szomorújátékok nyelvezetét úgy, hogy az „véres ügyirat-dialógus".[89] A kirándulást a jogi fogalmak területére alighanem még tovább folytathatjuk, s a középkori panaszirodalom szellemében beszélhetünk a teremtmény peréről, akinek panaszát a Halál ellen – vagy egyébként bárki ellen – a szomorújáték végén csupán félig feldolgozva ad acta teszik. Az újrafelvételhez megvan az alap a szomorújátékban, s ennek lehetősége néha kilép lappangó helyzetéből. Erre természetesen megint csak a gazdagabb fejlettségű spanyol drámának van módja. *Az élet álom* a középpontba helyezi a vezérszituáció megismétlését. – A XVII. század szomorújátékai mindig újra ugyanazokat a témákat tárgyalják, ahogy ezek megismétlődhetnek, sőt meg kell ismétlődniük. Ezt félreismerték a változatlanul elfogult elméleti álláspont következtében, s a tragikumot illetően „sajátságos tévedéseket" szerettek volna rábizonyítani Lohensteinre, „amilyen például az, hogy hatékonyabbá válik a cselekmény tragikai effektusa, ha maga a cselekmény gyarapodik terjedelmében hasonló események hozzátoldásával. Mert ahelyett, hogy új, fontos esetek kiélezésével plasztikussá formálná a dráma menetét, Lohenstein inkább a régiekhez hasonló, önkényes cirádákkal díszíti a fő mozzanatokat, mintha bizony egy szobor gyarapodnék szépségben akkor, ha legművészibben kidolgozott tagjait még egyszer kifaragnánk márványból!"[90] – E drámák felvonásainak száma nem lehetett páratlan, mint ahogy olyankor történt, amikor a görögökéire támaszkodtak; ellenkezőleg, a megismételhető – és ábrázolt – történés belső célja a páros számot rejti magában. Legalábbis az *Örmény Leó*-ban a negyedik felvonással zárul a cselekmény. Megszabadulván a három és az öt felvonás sémájától, a modern drámairodalom győzelemre viszi a barokk egyik tendenciáját.[91]

Nyugalmat nem lelek, vívnom kell önmagamban,
Állok, fekszem, ülök, s ezt is mind gondolatban.

Andreas Tscherning: *Melankólia beszél a maga személyében*

A barokk nagy német drámaírói lutheránusok voltak. Az ellenreformációs restauráció évtizedeiben a katolicizmus, fegyelmező eszközeinek minden erejét latba vetve, áthatotta a világi életet, a lutheranizmus ellenben kezdettől fogva antinomikus viszonyban volt a köznapokkal. A polgári életmód szigorú erkölcsiségével, amelyet tanított, szemben állott az, hogy elfordult a „jó cselekedetek"-től. Miközben ezektől megtagadta a rendkívüli, lelki csodatevő hatást, a hit kegyelmére utalta a lelket, és a világi-állami hatáskört egy vallási szemszögből csupán közvetett, a polgári erények bizonyítására rendelt élet próbáinak színhelyévé tette; a népben meggyökereztette ugyan a szigorú kötelességtudást, előkelőiben viszont a melankóliát. Már magánál Luthernál, akinek élete az utolsó két évtizedben egyre inkább megsúlyosbodott lelki terhekkel, visszahatás jelentkezik a jó cselekedetek ellen indított rohamra. Őt persze még átsegítette ezen a „hit", azt azonban nem akadályozta meg, hogy élete üressé ne váljék.

Mi az ember,
Ha drága idején vett fő java
Alvás, evés csak? Nem több, mint barom.
Bizonnyal, aki ez előre-hátra
Tekintő okos ésszel alkotott,
E képességet, ezt az isteni
Értelmet nem adá, hogy semmi-haszna
Belénk zápuljon.[1]

Hamlet e beszéde wittembergi filozófia, ugyanakkor ellene való lázadás. A germán pogányságból és a végzetnek való kiszolgáltatottság sötét hitéből szólalt meg valami abban a túlzott terheket hordozó reakcióban, mely végül magát a jó cselekedetet is teljesen kiiktatta, nem csupán ennek érdemszerző és vezeklő jellegét. Minden értékétől megfosztották az emberi cselekvést. Valami új dolog jött létre: egy üres világ. A kálvinizmus – bármilyen komor volt is – felfogta ezt a képtelenséget, és valami módon korrigálta. A lutheri hitvallás bizalmatlanul nézte ezt az ellaposodást, és ellenállt. Miféle értelme volt az emberi életnek, ha még a hitet sem kellett próbának alávetni, mint ahogy kellett a kálvinizmusban? Ha egyfelől tiszta, abszolút hatékony volt a hit, másfelől viszont nem volt különbség az emberi cselekedetek között? A válasz hiányzott, hacsaknem a kisemberek ama moráljában – „hűség az apró dolgokban", „becsületes élet" – rejlett a felelet, abban a morálban, mely akkoriban megerősödött, s amellyel szemben állt a bonyolult alkatok taedium vitae-je.[o] Mert azok, akik mélyebbre hatoltak, úgy látták magukat a létben, mint fél- és álcselekvések rommezején. Ezt maga az élet utasította vissza. Az élet mélyen érzi, nem arra való, hogy a hit egyszerűen megfossza értékétől. Mélységes borzadás fogja el a gondolatra, hogy így játszódhatik le az egész lét. Mélyen megrémül a halál gondolatától. A szomorúság az a szellemiség, mellyel az érzés álorcásan újra életet lehel az üressé vált világba, hogy talányos élvezetre tegyen szert, miközben erre a világra tekint. Minden érzés egy apriorisztikus tárgyhoz kapcsolódik, és ennek ábrázolása az érzés fenomenológiája. Ennélfogva a szomorúság teóriája, mely a tragédiáénak ellenpárjaként tűnik fel, csak annak a világnak leírása közben bontható ki, mely a melankolikus ember tekintetének nyílik meg. Mert az érzések, bármily bizonytalannak tűnjenek fel az ön-

megfigyelés számára, motorikus viselkedési módok formájában a világ tárgyi szerkezetére adott válaszok. Ha a szomorújáték törvényei, részint csírájukban, részint kifejlődve, a megszomorodott szívben rejlenek, a szomorúság ábrázolása nem hagyatkozik sem a költő, sem a közönség érzelmi állapotára, hanem inkább valaminő, az empirikus szubjektumtól különvált és egy tárgy gazdagságával benőségesen összenőtt érzésre. Egyfajta motorikus attitűd ez, melynek az intenciók hierarchiájában megvan a maga jól meghatározott helye, s csak ezért hívjuk érzésnek, mert ez a hely nem a legmagasabb. Az intenciónak az a csodálatos szilárdsága határozza meg, mely az érzések közül a melankólián kívül talán – éspedig nem játékos értelemben – csupán a szerelemről mondható el. Mert a szenvedélyek világában nem ritka eset, hogy az intenciónak a tárgyhoz való viszonyában elidegenedésre vált át a vonzalom, a szomorúság viszont intenciójának rendkívüli fokozódására, folyamatos elmélyülésére képesít. A mély gondolkodás leginkább a szomorú emberhez illik. A tárgyhoz vezető úton – nem: magán a tárgyon belül vonuló pályán – oly lassan és ünnepélyesen halad előre ez az intenció, ahogy a hatalom birtokosainak felvonulásai mozognak. A fejedelmi és állami cselekmények pompája iránti szenvedélyes érdeklődés egyrészt kitörést jelentett a jámbor háziasság korlátai közül, másrészt abból a hajlamból eredt, mely a mély kedély számára oly vonzó színben tünteti fel az ünnepélyességet. Ebben felismeri saját ritmusát. A szomorúság és a látványosság rokonságának – úgy, ahogy a barokk nyelvi képződményei oly nagy arányokban bizonyítják – itt van egyik gyökere; nem kevésbé annak az elmélyülésnek, mely játék gyanánt szemléli a világkrónika e nagy konstellációit, s bár megjutalmazza a szemlélődést oly módon, hogy megbízhatóan oldja meg a konstellációkban rejlő talányokat, végtelen ismétlődésük mégis vigasztalan ura-

lomra segíti a melankolikus vérmérsékletű életuntságot. Még a reneszánsz örökségéből is olyan tárgyakat vett át ez a korszak, melyek kényszerűen elmélyítették a szemlélődő merevgörcsöt. A sztoikus apatheiától csupán egy lépés a szomorúságig – erre először, természetesen, csak a kereszténység ad lehetőséget. Mint a barokk valamennyi antikos mozzanata, sztoicizmusa is pszeudoantiknak bizonyul. Sokkal kevesebb fontosságot tulajdonít a racionális pesszimizmus befogadásának, mint annak a belső sivárságnak, melyhez egyenes úton vezeti el az embert a sztoikus gyakorlat. A szenvedélyek kiirtása, aminek következtében elcsitulnak az életnek azok a hullámai, melyeket az indulatok támasztanak a testben, a környezettel szembeni távolságtartást a tulajdon testétől való elidegenedésig viheti. Miközben a szomorúság aggasztó fokának minősítették az elszemélytelenedésnek ezt a tünetét, páratlanul termékeny kapcsolódási módokra lelt ennek a patologikus állapotnak a fogalma; ebben az állapotban ugyanis egy talányos bölcsesség rejtjelének tűnik fel a legjelentéktelenebb dolog is, mert híjával van a természetes és teremtő vonatkozásnak. Ide vág az is, hogy Albert Dürer *Melankóliájának* környezetében használaton kívül, a töprengés tárgyaként hevernek a földön a tevékeny élet eszközei. Ez a metszet sok tekintetben előlegezi a barokkot. Oly bensőségesen fonódik össze rajta a tépelődő ember tudása és a tudós kutatása, mint a barokk embereiben. A reneszánsz a világmindenséget kutatja át, a barokk a könyvtárakat. Gondolkodása a könyv formájába zsugorodik. „A világ nem ismer nagyobb könyvet önmagánál; ennek legfontosabb része azonban az ember, melyre Isten, szép címkép gyanánt, a maga hasonlíthatatlan képmását nyomta, azonkívül a világ e nagy könyve egyéb részeinek kivonatává, magvává és drágakövévé tette."[2] A „természet könyve" és az „idők könyve" a barokk gondol-

kodás tárgyai. Ezekben lelt otthonra és fedélre. De ott lappang bennük a koszorús császári költő polgári elfogódottsága is, azé a költőé, akiből már régen hiányzott Petrarca méltósága, és előkelően felülemelkedik „szabad órái"-nak mulatságain. Nem utolsósorban örökké tartó monumentumnak számított a könyv az írásokban gazdag természeti színtéren. Ayrer kiadója a költő műveihez írott előszavában, mely figyelemre méltó a melankóliának, a kor kedélyállapotának hangsúlyozása miatt, nyíltan szólott a könyvnek erről a fontosságáról, melyben arkánumot szeretne ajánlani a búskomorság rohamai ellen. „Ha meggondoljuk, hogy a mindenféle anyagból készült piramisok, oszlopok és szobrok az idő múlásával kárt szenvednek, vagy erővel szétrombolják őket, avagy bizony nagyon is romlásnak indulnak... hogy bizony egész városok elsüllyednek, elpusztulnak és víz alá merülnek, ámde ezzel szemben az írások és a könyvek nem lesznek az effajta romlás áldozataivá, mert azt, ami valamely országban avagy helyen elpusztul és elmerül, sok más és számtalan helyeken könnyűszerrel újra megtaláljuk, tehát hogy most már emberibben szólván ezekről, nincs tartósabb és halhatatlanabb semmi sem a könyveknél."[3] Kedvtelésnek és kontemplációnak ugyanehhez a keverékéhez tartozik az is, hogy „a barokk racionalizmus" „éppoly kevéssé tudott kapcsolatot találni... a politikai cselekvéssel, mint ahogy a barokk konvenció-ellenesség sem sűrűsödhetett a Sturm und Drang forradalmi akaratává vagy az állami filiszterség és közélet ellen vívott romantikus hadjárattá".[4] Az intrikus hívságos igyekezete a szenvedélyes kontempláció méltatlan ellenképének számított: egyes-egyedül a kontemplációról föltételezték azt a képességet, hogy fel tudja oldani a magas rangú személyt a történelem sátáni kötelékeiből, melyekben a barokk csak politikát látott. S ennek ellenére: az elmélyülés is túlságosan könnyen veze-

tett a talajvesztéshez. Ezt tanítja a melankolikus hajlam teóriája.

Ama tiszteletet keltő javakban, melyeket a reneszánsz hagyott örökül a barokkra, s amelyeken csaknem két évezred végezte átalakító munkáját, a szomorújáték őszintébb kommentárját birtokolja az utókor, mint amilyent – a poétikák nyújthattak. Harmonikusan rendeződnek köréjük azok a filozófiai gondolatok és politikai meggyőződések, melyek az alapot szolgáltatják a történelemnek – mint szomorújátéknak – bemutatásához. A fejedelem a melankólia paradigmája. Semmi sem tanítja olyan drasztikusan a teremtmény gyengeségét, mint az, hogy még a fejedelem is a melankólia áldozata. A *Pensées* leghatalmasabb szövegei közé tartozik az, melyben Pascal az alábbi meggondolással hangot ad kora érzésvilágának. „A lélek nem talál magában semmit sem, ami kielégítené. Nem lát semmit sem, ami ne gyötörné, ha eszébe jut. Ez az, ami arra készteti, hogy kifelé forduljon, hogy a külső dolgokhoz való alkalmazkodást keresse, nehogy ráeszméljen igazi állapotára. Örömét ez a feledés jelenti; s hogy szerencsétlennek érezze magát, ahhoz nem kell más, mint hogy kénytelen legyen látni önmagát, és magára maradjon."[5] „Önmagában nem elég nagy a királyi méltóság ahhoz, hogy király voltának egyszerű tudata is boldoggá tegye birtokosát? Az ő gondolatait is el kell talán terelni róla, mint a közönséges halandókét? Azt megértem, hogy az embert azzal tesszük boldoggá, ha figyelmét eltereljük házi nyomorúságairól, és csupán egyetlen gondolattal engedjük foglalkoztatni, például azzal, hogy jól táncoljon. De vajon ugyanígy van-e ez a királlyal is, vajon ő is boldogabb lesz-e, ha ilyenfajta hívságos mulatságokban, nem pedig saját nagyságának a tudatában leli örömét? Ugyan milyen boldogítóbb célt tűzhetnénk lelke elé? Nem csökkenti-e

örömét, ha azzal a gondolattal foglalkozik lelkében, hogy egy dallam lejtéséhez igazítsa lépteit, vagy ügyesen dobjon egy labdát, ahelyett, hogy nyugodt élvezetet találna annak a felséges dicsőségnek szemléléséiben, mely körülveszi? Tegyünk próbát: hagyjunk egy királyt teljesen magára, anélkül, hogy lekötnénk érzékeit, anélkül, hogy szellemét bármi foglalkoztatná, társaság nélkül, úgy, hogy kizárólag magára gondoljon, s látni fogjuk, hogy egy király, akinek önmaga a társasága, mindenestül szerencsétlen ember, s ugyanúgy érzi nyomorúságát, mint bárki más. El is kerülik ezt gondosan, és soha nem hiányzik a királyi személyek környezetéből az olyan emberek sokasága, akik vigyáznak arra, hogy szórakozás következzék az ügyes-bajos dolgok után, s akiknek gondjuk van szabad idejének minden percére, hogy örömökkel és játékokkal töltsék azt ki, úgy, hogy soha ne támadjon űr e percek között. Más szóval olyan emberekkel vannak körülvéve, akik bámulatra méltó módon ügyelnek arra, nehogy a király egyedül maradjon, s ne kerüljön olyan helyzetbe, hogy magára legyen kénytelen gondolni, tudván, hogy minden király boldogtalan lesz, ha erre gondol."[6] Sokféleképpen visszhangozza ezt a német szomorújáték. Hamarosan megjelenik a melankólia, s máris ennek a szavát halljuk. Örmény Leó így beszél a fejedelemről:

En-kardját rettegi. Ha asztalhoz leül,
Kristály öblén a bor epévé keserül,
Méreg lesz. Ha a nap megsápad nyugovóra,
Jő a sötét sereg, félelmeké, lopózva,
És ágyán ott vigyáz. Elefántcsont ragyog,
Skarlátján-bíborán: még-se lesz oly nyugodt,
Mint akik testüket kemény földre teszik le.
S ha kurta álma jő, hogy könnyülni segitse,

Rá-rontván Morpheus, szörnyü képek sorát:
Azt festi mind, amit nappal elméje lát,
Rettenti vérrel, ah, feldöntött trónusával,
Tüzvésszel és halállal, elrablott koronával.[7]

És epigrammatikusan: „Ahol a jogar, ott félelem van!"[8] Vagy: „A gyászos melankólia többnyire palotákban lakik."[9] Ezek a kijelentések éppúgy érintik az uralkodó belső állapotát, mint külső helyzetét, s joggal hozhatók kapcsolatba Pascallal. Mert a melankolikus emberrel „kezdetben úgy áll a dolog... mint olyasvalakivel, akit veszett kutya mart meg: rettenetes álmai támadnak, ok nélkül fél".[10] Így szól Aegidius Albertinus, a müncheni hitbuzgalmi író, a *Lucifer királysága és lélekvadászata* című munkában, mely a népszerű felfogás tekintetében jellegzetes adalékokat tartalmaz, éppen azért, mert új spekulációk nem hatottak rá. Ugyanott olvassuk ezt is: „Az uraságok házában mindközönségesen hideg van, és mindenkor téli idő, mert az igazságosság napja messzire távozott tőlük... ennek okáért az udvari emberek reszketnek a merő hidegtől, félelemtől és szomorúságtól."[11] A megbélyegzett udvaronc fajtájából valók ezek az emberek, ahogy az a Guevara ábrázolta őket, akit Albertinus fordított, s ha eszünkbe jut nála az intrikus, ha magunk elé képzeljük a zsarnokot, akkor az udvar ábrázolása nem sokban különbözik a pokol látványától, hiszen a poklot az örök szomorúság helyének is nevezik. Úgyszintén feltehetően nem más a „Szomorúság szelleme"[12] sem, amellyel Harsdörffernél találkozunk, mint maga az ördög. Ugyancsak a melankóliának, mely rémületes szorongással hajtja uralma alá az embert, tulajdonítják a tudósok azokat a jelenségeket, melyek közt obligát módon kerül sor a despota pusztulására. Hogy súlyos esetek az őrjöngésbe torkollnak, biztosra vehető. S a zsarnok egészen pusztulása

pillanatáig minta marad. „Ily módon érzékei még eleven testében felmondják a szolgálatot, mert semmit sem lát és hall már abból a világból, mely körülötte zajlik, hanem csupán azokat a hazugságokat, melyeket az ördög fest agyában és súg a fülébe, míg végezetül őrjöngésbe csap, és kétségbeesésben pusztul el." Így végzi a melankolikus ember Aegidius Albertinus szerint. Jellemző és eléggé megdöbbentő az a kísérlet a *Sophonisbé*-ben, mely allegorikus figuraként úgy állítja be a „Féltékenység"-et, hogy viselkedését az eszelős melankolikus képe alapján rajzolja meg. Ha tudniillik már csak azért is különösen hat ezen a helyen[13] a féltékenység allegorikus cáfolata, mert nagyon is indokolt, hogy Syphax féltékeny Masinissára, akkor a legnagyobb mértékben feltűnő, hogy kezdetben érzékcsalódásként jellemzik Féltékenység őrültségét – ez az őrültség bogarakat, szöcskéket, bolhákat, árnyékokat stb. néz vetélytársnak –, de azután, az ész felvilágosításai ellenére, a mítoszokra való emlékezés révén azt gyanítja Féltékenység, hogy a mondott teremtmények átváltozott, isteni vetélytársak. Az egész tehát nem szenvedély, hanem súlyos lelki zavar jellemzése. Albertinus kereken azt javasolja, verjék láncra a melankolikusokat, „nehogy őrjöngők, zsarnokok, valamint ifjak és asszonyok gyilkosai keljenek ki az ilyen fantaszta-tojásokból".[14] Hunold Nebucadnazarja is láncra verve jelenik meg.[15]

Ennek a tünetkomplexusnak kodifikálása a kifejlett középkorra nyúlik vissza, s az a forma, melyet a salernói orvosi iskola° feje, Constantinus Africanus adott a temperamentumok elméletének a XII. században, a reneszánszig érvényben maradt. Eszerint a melankolikus ember „irigy, szomorú, kapzsi, fösvény, hűtlen, félénk és agyagszínű",[16] a humor melancholicus a „legnemtelenebb komplexus".[17] Ezeknek a jelenségek-

nek okát a nedvek patológiája az emberben levő száraz és hideg elemek túlságában találta meg. Ennek az elemnek a fekete epét tartották – a bilis innaturalist vagy atrát, ellentétben a bilis naturalisszal vagy candidával –, ahogy a nedves és meleg – a szangvinikus – temperamentum okát a vérben, a nedvesét és hidegét – a flegmatikusét – a vízben, a szárazét és melegét – a kolerikusét – pedig a sárga epében keresték. Továbbá, az elmélet szerint, a szerencsétlen fekete epe képződése szempontjából döntő jelentősége volt a lépnek. A beléje folyó és ott elhatalmasodó „sűrű és száraz" vér elveszi az ember kedvét a nevetéstől, és hipochondriát idéz elő. A melankólia fiziológiai magyarázatának:

Vagy csupán *phantasia* a nyűtt lélek búslatása,
Mely, a testnek foglya lévén, szerelmes ön-bánatába?[18]

– így hangzik Gryphiusnál – igen nagy benyomást kellett tennie a barokkra, mely oly közelről szemlélte az emberi nyomorúságot teremtményi állapotában. Ha annak a teremtményi szférának mélységeiből száll fel a melankólia, melyhez az Egyház kötelékei révén amúgy is tudatosan kötődött a kor gondolkozása, akkor magyarázatot nyert a melankólia mindenható ereje. Valóban, a kontemplatív intenciók között ez felel meg leginkább a teremtményi szintnek, s minden időben észrevették, hogy ereje nem csekélyebb a kutya tekintetében, mint a tépelődő géniusz magatartásában. „Nagyságos uram, igaz, hogy a szomorúság nem állatoknak, hanem embereknek való; de ha mértéktelenül átadják magukat neki az emberek, akkor állattá válnak",[19] ezekkel a szavakkal fordul Sancho Don Quijotéhoz. Teológiai fordulattal – és aligha saját dedukció eredményeként – ugyanez a gondolat bukkan fel Paracelsusnál. „A vidámság és a szomorúság is Ádámtól és Évától szár-

mazik. A vidámság Évában vagyon, a szomorúság pedig Ádámban ... Oly vidám ember, mint amilyen Éva volt vala, nem születik soha többé: olyannyira szomorúnak, mint Ádám volt vala, soha többé ember nem születik. Mert Ádám és Éva kétféle matériája úgy keveredett el egymással, hogy a szomorúságot mérsékli vala a vidámság, a vidámságot pedig azonképpen a szomorúság ... A harag, a zsarnokság és a dühöngés tulajdonsága, úgyszintén a szelídség, erényesség és szerénység ugyancsak tőlük kettejüktől valók: az előbbiek Évától, az utóbbiak Ádámtól, és keverten elosztva származtak át minden maradékukra."[20] Ádámnak, a tiszta, elsőszülött teremtménynek osztályrésze a teremtett lényt jellemző szomorúság; Éváé, aki azért lett, hogy felvidítsa Ádámot, a vígság. A melankólia és az őrjöngés szokásos összekapcsolása figyelmen kívül marad; Éva a bűnbeesés okozójaként kellett hogy szerepeljen. A melankóliának ez a komor felfogása természetesen nem eredeti. Az ókorban inkább dialektikusan látták. A melankólia fogalmában egy kanonikus arisztotelészi szövegrész a zsenialitást a tébollyal kapcsolja össze. Kétezer évnél tovább hatott a melankólia tüneteinek tana, úgy, ahogy ezt a *Problemata* XXX. fejezete kifejtette. Hercules Aegyptiacus a prototípusa annak a tehetségnek, mely összeroppanása előtti őrjöngésében a legnagyszerűbb tettekre képes. „A legintenzívebb szellemi tevékenységnek és legmélyebb hanyatlásnak ellentéte"[21] ebben az egymásmellettiségben mindig egyformán heves borzongással tölti majd el a szemlélőt. Ehhez járul még, hogy a melankolikus zsenialitás különösen a jövendölések terén szokott megmutatkozni. Ókori eredetű – Arisztotelész *De divinatione somnium*° című értekezéséből származik – az a nézet, hogy a melankólia kedvez a látnoki képességnek. S éppen a melankolikusok látnoki álmai révén bukkan felszínre az antik elméleteknek ez a középkori hagyományban továbbélő

maradványa. A XVII. században is előfordulnak ilyen, persze újra és újra komor színt váltó jellemzések: „Az általános szomorúság minden eljövendő szerencsétlenség előre megmondója.” Ahogy Tscherning szép költeménye is, *Melankólia beszél a maga személyében,* nyomatékosan hangsúlyozza:

Nehéz vérű anya, kolonca én e földnek,
Megmondom, ki vagyok s még általam mi jőhet.
Vagyok sötét epe, latinból kanyarult,
Most német-nyelve szó, s ím egyik se tanult.
Elbolydult ésszel is írok én ollyba-verset,
Mint ki bölcs Phoebusunk, minden művészeteknek
Atyját idézi fel. Attól félek csupán,
Hogy e téves világ gyanúba fog netán,
Hogy itt-honoztatom pokol szelleme-kincsét,
Másképp elmondanám, minek ideje nincs még.
Holott poétanő mind-egyre maradok,
Éneklem en-ügyem, s csak azt, ami vagyok.
S e dicsőségeket nemes vér költi bennem,
S ha érzem lényemen moccan az Égi Szellem,
Istenként sebesen kigyújtom szíveik,
Önnön-kívüle mind pályájuk keresik,
Mely földinél különb. Ha-mit Szibilla-kéztől
Láttatok valaha: csak én idéztem, én föl.[22]

Bámulatos a mély antropológiai elemzések e bizonyára nem megvetendő sémájának hosszúéletűsége. Még Kant is azokkal a színekkel festette meg a melankolikus ember képét, melyek régebbi teoretikusoknál tűnnek fel. „Bosszúszomjat . . . sugallatokat, látomásokat, kísérteteket . . . jelentős álmokat, sejtéseket és csodás jeleket”[23] tulajdonít a melankolikus embernek az *Észrevételek a szép és a fenséges érzéséről.*

Ahogy a salernói iskolában az arab tudomány közvetítésével új életre támadt az ókori nedvpatológia, Arábia volt annak a másik hellén tudománynak a megőrzője is, melyből a melankolikus emberről szóló tan táplálkozott: az asztrológiáé. A középkori csillagfejtés fő forrásaként Abû Ma sar asztronómiáját jelölték meg, mely a maga részéről a késő ókorihoz kapcsolódott. A melankólia elmélete szoros összefüggésben van a csillagok befolyásának tanával. S ezek a hatások közül csak a legbaljósabb, a Szaturnuszé, szerepelhetett a melankolikus kedélyállapot kiváltójaként. Minél nyilvánvalóbb, hogy a melankolikus temperamentum elméletén belül elkülönül egymástól az asztrológiai és az orvostudományi rendszer – ezen az alapon szerette volna Paracelsus az utóbbiból teljes egészében és kizárólag az előbbinek hatáskörébe utalni a melankóliát[24] –, minél nyilvánvalóbbnak tetszik, hogy azok az egybehangzó okoskodások, melyeket e kettőből kombináltak, véletlenségből kényszerűen vonatkoznak az empirikus karakterre, annál bámulatosabb, sőt annál nehezebben magyarázható az antropológiai felismeréseknek az a bősége, mellyel ez a tan rendelkezik. Távolinak tűnő részletek bukkannak fel, mint például a melankolikus ember hajlama messzi utazásokra; ezért van ott a tenger a düreri *Melankólia* látóhatárán; de innen ered a lohensteini drámák fanatikus egzotizmusa is, az, hogy a kor annyira kedvét lelte az útleírásokban. Másképp fest a dolog akkor, ha a planétának a Földtől való távolságát s ezzel együtt hosszú keringési idejét már nem abban a kedvezőtlen értelemben fogjuk fel, ahogy a salernói orvosok gondolják, hanem áldásos értelemben, arra az isteni intelligenciára való utalásként, mely a veszedelmes csillagnak a legtávolabbi helyet jelöli ki, s másrészt a szomorú ember mély gondolkozását abból a Szaturnuszból értjük meg, mely a legfőbb s a mindennapi élettől távol álló planétaként, min-

den mély kontempláció előidézőjeként eltávolítja a külsőségektől és befelé fordítja a lelket, egyre magasabbra emeli, s végül a legmagasabb rendű tudással és prófétai képességekkel ajándékozza meg."[25] Az effajta átértelmezések során, miközben éppen ezek adják meg az említett tanok változásának lebilincselő jellegét, a Szaturnusz felfogásának olyan dialektikus vonása nyilvánul meg, mely a legcsodálatosabb módon csatlakozik a melankólia görög fogalmának dialektikájához. Bizonyára a Szaturnusz-kép e legelevenebb funkciójának feltárásában rejlik az a befejezettség, mellyel Panofsky és Saxl *Dürer: „Melankólia I"* című szép tanulmányukban megadták a végső tökélyt rendkívüli mintaképük felfedezéseinek, Giehlow tanulmányainak *Dürer „Melankólia" című művéről és Miksa császár humanista köréről.* A későbbi műben ezt olvassuk: „Mármost ez az »extremitás«, mely olyan jelentékennyé és problematikussá, oly irigylésre méltóvá és félelmetessé tette a melankóliát a másik három »temperamentum«-mal szemben minden következő kor szemében... – ez az alapja a melankólia és a Szaturnusz közt levő legmélyebb és legdöntőbb analógiának is... Ahogy a melankólia, úgy a Szaturnusz, az ellentéteknek ez a démona is, egyfelől restséggel és tompasággal terheli a lelket, másfelől az intelligencia és a kontempláció képességével ajándékozza meg; ahogy amaz, úgy ez is szüntelenül a búskomorság vagy a zavaros eksztázis veszélyével fenyegeti azokat, akiket hatalmában tart, bármily fenséges szellemek ezek magukban véve – a Szaturnusz, amely, hogy Ficinót idézzük, »ritkán jellemző hétköznapi karakterekre és sorsokra, hanem inkább olyan emberekre, akik másoktól különböznek, akik isteniek vagy állatiak, szerencsések, vagy a legmélyebb nyomorúság terhe alatt nyögnek«."[26] Ami a Szaturnusznak ezt a dialektikáját illeti, olyan magyarázatra van szüksége, „mely csak a mitológiai Khronosz-képzetnek

mint ilyennek belső szerkezetében kereshető... A Khronosz-képzet nem csupán az isten kifelé irányuló működése szempontjából dualisztikus, hanem tulajdon, mintegy személyes sorsa tekintetében is, s ezenkívül olyan terjedelemben és olyan erővel nyilvánul meg, hogy Khronoszt éppenséggel a végletek isteneként jellemezhetnénk. Egyrészt az aranykor uralkodója – másrészt ő a szomorú, a trónjáról letaszított és meggyalázott isten; egyfelől számtalan gyermeket nemz (és nyel el) – másfelől örök terméketlenségre van kárhoztatva; egyrészt otromba csellel elbambítható szörnyeteg – másrészt a régi bölcs isten, akit... a legfőbb intelligenciaként, prométheusz- és promantiszként° tisztelnek... A Khronosz-fogalomnak ebben az immanens polaritásában... rejlik az asztrológiai Szaturnusz-képzet különös karakterének végső magyarázata – azé a karakteré, melyet végső soron egy egészen rendkívüli módon kifejeződő és alapvető dualizmus határoz meg."[27] „Még Jacopo della Lana, a Dante-kommentátor dolgozta ki például újra teljes világossággal és éleselméjűséggel ezt az immanens ellentétességet, amikor kifejtette, hogy a Szaturnusz, minősége következtében – lévén földiesen súlyos, hideg, száraz égitest – nemzi a teljesen anyaghoz kötött, csak a kemény földművesmunkára alkalmas embereket; viszont helyzeténél fogva – minthogy legmagasabban áll a planéták között – éppen fordítva a végsőkig spirituális, a minden földi életnek hátat fordító »religiosi contemplativi«-ket is."°[28] Ennek a dialektikának terében játszódik le a melankólia problémájának története. Magaslati pontját a reneszánsz mágiája jelenti. Míg Arisztotelész belátása a melankolikus kedélyállapot kettősségéről, csakúgy, mint középkori felfogás a Szaturnusz hatásának ellentétességéről lehetőséget adott a középkorban ennek és amannak is a keresztény spekulációhoz kapcsolódó, tisztán démonikus ábrázolására – a reneszánsz-

ban a forrásokból újonnan felszínre bukkant a régi töprengések teljes gazdagsága. Giehlow munkájának nagy érdemét és magasabb szépségét az adja meg, hogy felfedezte és egy drámai bonyodalom lendületével ábrázolta ezt a fordulópontot. A reneszánsz számára, mely olyan kíméletlenséggel hajtotta végre a szaturnikus melankólia átértelmezését egy, a zseniről szóló tanítás alapján, amilyent még az ókori gondolkozás sem ért el soha, Warburg kifejezése szerint „a Szaturnusztól való félelem állt... a csillaghit középpontjában".[29] Már a középkor változatos átalakítások során jutott a szaturnikus gondolatkör birtokába. A hónap uralkodója, „az idő görög istene és a vetés római démona"[30] az Arató Halállá lett, ennek a Halálnak kaszájával, mely immár nem a vetésnek, hanem az emberi nemnek szól, ahogy az időn már nem az év körforgása uralkodik a vetés, aratás, téli parlagolás visszatértével, hanem minden élet könyörtelen halálba hullása. Annak a kornak viszont, mely arra törekedett, hogy mindenáron feltárja a természetbe való okkult bepillantás forrásait, a melankólia képe azt a kérdést tette fel, miképp sikerülhetne ellesni a Szaturnusz szellemi erőit, s ugyanakkor megmenekülni a tébolytól. Arról volt szó, hogy az emelkedett melankóliát, Marsilius Ficinus, Melanchthon[31] Melencolia „illa heriocá"-ját° el kell választani a közönségestől és pusztítótól. A test és lélek pontosan megállapított étrendjéhez járul az asztrológiai varázslat; a melankólia megnemesítése a fő témája Marsilius Ficinus művének, a *De vita triplici*-nek.° A mágikus négyzet, mely a düreri Melankólia fejénél lévő táblára rajzolva látható, a Jupiter-planéta pecsétje, azé a Jupiteré, melynek hatása elleneszegül a Szaturnusz komor erőinek. Ez a tábla mellett függ, utalásként a Jupiter csillagképére, a mérleg. „Sokkal nemesebb a melankólia, ha a Szaturnusz és a Jupiter együttállása révén mérséklődik a Mérlegben: úgy tetszik,

hogy ilyen volt Augustus melankóliája."[32] A jupiteri hatás következtében áldásossá változnak az ártó sugallatok, a Szaturnusz a legfenségesebb vizsgálódások pártfogójává lesz; maga az asztrológia is őhozzá tartozik. Ezért juthatott Dürer arra az elgondolásra, „hogy a szaturnikus arcvonásokban a jövőbe látó szellemi koncentrációt is kifejezze".[33]

A melankólia elmélete nagyszámú régi jelkép köré kristályosodott, melyekbe természetesen csak a reneszánsz értelmezte bele példátlan interpretáló lángelméjűséggel az említett dogmák impozáns dialektikáját. Azon rekvizitumok között, melyek a düreri Melankólia előtt zsúfolódnak, ott a kutya. Nem véletlen, hogy Aegidius Albertinus egy leírása a melankolikus ember lelkiállapotáról a veszettségre akar figyelmeztetni. Régi hagyomány szerint „a kutya szervezetén a lép uralkodik".[34] Ez közös tulajdonsága a melankolikus emberrel. Ha megromlik a lép, melyet különösen érzékeny szervnek írnak le, a kutya állítólag elveszti éberségét, és a veszettségnek esik áldozatul. Ebben a vonatkozásban a komplexus sötét aspektusát jeleníti meg. Másrészt az állat finom szaglására és szívósságára voltak figyelemmel, hogy megalkothassák róla a fáradhatatlanul kutató és töprengő ember jelképét. „Pierio Valeriano kifejezetten azt mondja ehhez a hieroglifához írott kommentárjában, hogy az a kutya a legkiválóbb a fürkészésben és a futásban, amely »faciem melancholicam prae se ferat«."[35] A düreri metszeten leginkább az teszi gazdaggá ennek a jelképnek ambivalenciáját, hogy alvás közben ábrázolja az állatot: igaz, hogy a rossz álmok a lépből jönnek, ugyanakkor viszont a jósálmok is a melankolikus ember kiváltságai közé tartoznak. Fejedelmek és mártírok közös javaként ismerjük ezeket az álmokat a szomorújátékokból. E jósálmokat azonban még úgy kell értenünk, hogy geomantikus álmokat hozó

alvásból támadnak, nem pedig magasztos vagy éppen szent sugallatok gyanánt. Mert a melankolikus ember minden bölcsessége a mélységnek van alárendelve; a teremtett világ életében való elmerülés eredménye, s a kinyilatkoztatás hangjából semmi sem hatol el hozzá. Mindaz, ami szaturnikus, a föld mélyére utal, ebben nyilvánul meg a vetés régi istenének természete. A Szaturnusz adja Agrippa von Nettesheim szerint „a mélyben rejtőző magot... és az elrejtett kincseket".[36] A lefelé irányuló tekintet jellemzi a szaturnikus embert, aki pillantásával átfúrja a földet. Így mondja Tscherning is:

Ki még nem ismer is, mozdulatról megismer:
Mert csak a föld felé fordulok szemeimmel,
Szülőm volt egykoron, csak a föld-mély öle,
Ahova nézek én, csak föld-anyámra le.[37]

A földanya sugallatai úgy derengenek fel a melankolikus embernek a tépelődés éjszakájából, mint kincsek a föld belsejéből; a villámgyorsan felvillanó intuíció idegen tőle. A föld, melynek régebben egyedül mint hideg, száraz elemnek volt fontossága, ezoterikus jelentésének teljes gazdagságát Ficinus tudományos gondolkodásának egy fordulatában éri el. A nehézkedési erőnek és a gondolatok összpontosításának új analógiája ez, amivel a régi jelkép beilleszkedik a reneszánsz filozófus magyarázatainak nagy folyamatába. „Úgy tetszik, természetes oka van annak, hogy a tudományokhoz, különösen a nehezen érthetőkhöz, szükséges szellemünket a külső dolgokról a belsőkre, azokról, melyek mintegy a kör szélén foglalnak helyet, magára a középpontra irányítanunk, és, miközben szemlélődik (hogy úgy mondjam), a legszilárdabban meg kell maradnia az ember középpontjában. Valóban igaz, hogy

a szélekről a közép felé törekedni és ott rögzítődni leginkább magának a Földnek a tulajdonsága, melyhez a fekete epe igen hasonlatos. A fekete epe ugyanis szüntelenül arra készteti a szellemet, hogy egyvalamire irányuljon, és egy jelenségnél állapodjék meg és elmélkedjék. Ugyancsak hasonló a világ közepéhez abban a tekintetben, hogy a különböző dolgok közepébe kényszerít azok kifürkészése végett, valamint felemel a legmagasabb dolgok megértéséhez."[38] Ha ezzel kapcsolatban Panofsky és Saxl – Giehlow ellenében – megjegyzi: nem lehet szó arról, hogy Ficinus „ajánlja" a melankolikusnak a koncentrációt,[39] akkor igazuk van. Állításuk azonban olyan természetű, hogy az keveset jelent az analógiáknak azzal a sorával szemben, mely átfogja a gondolkodást, a koncentrációt, a Földet, az epét, éspedig nem csupán azért, hogy elvezessen az első láncszemtől az utolsóhoz, hanem minden bizonnyal félre nem ismerhető célzásként is a Föld új értelmezése végett a temperamentumok tanának régi bölcsességstruktúráján belül. Hiszen a Föld, régi felfogás szerint, a koncentráció erejének köszöni gömb alakját, s ezzel együtt, ahogy már Ptolemaiosz gondolta, tökéletességét és a világegyetemben elfoglalt középponti helyzetét. Ezért nem is utasítható el minden további nélkül Giehlownak az a feltevése, hogy a düreri metszet gömbje a tépelődő ember gondolkodásának szimbóluma.[40] S „a Miksa-kör kozmológiai műveltségének ez a legérettebb, titokzatos gyümölcse",[41] ahogy Warburg nevezi, joggal tekinthető olyan csírának, melyben, egyelőre egy lángelme erejétől lekötve, robbanó kifejlődésre készen rejtezik a barokk allegóriáinak bősége. Miközben – ahogy a metszet és az egykorú elmélkedés mutatja – átmentették a melankólia régebbi jelképeit, egy ezek közül mégis észrevétlen maradt. Minden jel szerint Giehlow és más kutatók figyelmét is elkerülte. A kőről van szó. Feltétlenül hely illeti meg

a jelképek tárában. Ha Aegidius Albertinusnál ezt olvassuk a melankolikus emberről: „A szomorúság, mely máskülönben alázatossá lágyítja a szívet, csak egyre makacsabbá teszi (a melankolikust) fonák gondolataiban, mert könnyei nem hullanak bele szívébe, hogy meglágyítsák annak keménységét, hanem olyan, mint a kő, mely csupán kívülről izzad, ha nedves az időjárás",[42] alig állhatjuk meg, hogy ne kutassuk e szavak különös értelmét. Viszont megváltozik a kép, mikor erre a mondatra bukkanunk Hallmann-nak Samuel von Butschky úr felett tartott halotti beszédében: „Természetétől fogva elmélyülő és melankolikus alkatú volt; az ilyen lelkek állhatatosabban gondolkoznak valamely dologról, és minden cselekedetükben elővigyázatosan járnak el. A kígyókkal teli Meduza-fő, akárcsak az afrikai monstrum, úgyszintén eme világnak könnyhullató krokodilusa, nem téveszthették meg tekintetét, s még kevésbé tudták faragatlan kővé változtatni tagjait."[43] S immár harmadszor a kő Filidor szép párbeszédében, mely a Melankólia és az Öröm közt folyik: „Melankólia. Öröm. Amaz egy agg nő, hitvány rongyokba öltözötten, elfedezett (!) fővel egy kövön ül egy aszott fa alatt, fejét ölébe horgasztva, mellette egy éjjeli bagoly vagyon..."

MELANKÓLIA: Keménye kő, kopára fa,
Ciprus, örökre-holtra dermedt,
Mélabúm biztos támasza,
s az Irigységgel elfelejtet...

ÖRÖM: Ki ez a mormota,
ki görnyed itt a száraz ágra?
Mély szemének vörösse
ragyog, vér üstökösse,
rémület-romlást küld a világra...

Megismerlek te, kedvem-gyilkolása,
Melankólia, tatár domb megett
nemzett a háromfejű eb.
Ó! türjelek? szép tájamat ragályzó?
Nem, nem lehet!
hideg kövek,
kopár fák ágboga,
örökre tűnjetek
s te is, rontó banya.[44]

Lehetséges, hogy a kő nem jelképez mást, csupán a hideg, száraz földi birodalom legszembeszökőbb megjelenési formáját. De nagyon jól hihető az is, sőt az Albertinusnál található szövegrész valószínűvé teszi, hogy a tehetetlen tömeg a melankolikus ember tulajdonképpeni teológiai fogalmára céloz, egy halálos bűnre. Ez az acedia, a szív restsége. Ez hozta létre azt a kapcsolatot a tompa fényű Szaturnusz körforgása és a melankolikus ember között, amely – akár asztrológiai, akár másféle alapon – már egy XIII. századi kéziratban kimutatható. „A restségről. Te negyedik főbűn, restség az Isten szolgálatában. Te vagy az, ahova térülök, egy munkát adó és nehéz jó cselekedet elől, hívságos nyugalomra. Ide térülök a jó cselekedet elől, mert ez nehezemre esik – innen van szívem keserűsége."[45] Danténél az acedia az ötödik a főbűnök sorrendjében. A Pokolnak ebben a körében fagyos hideg uralkodik, s ez a nedvpatológia adataira, a föld hideg és száraz mibenlétére utal. Acediaként új, éles megvilágításba kerül a zsarnok melankóliája. Albertinus a melankolikus ember tüneteinek komplexusát kifejezetten az acediához sorolja: „Illőképpen hasonlítják az acediát avagy restséget egy veszett eb marásához, mert akit ez megharap, annak mihamar szörnyűséges álmai támadnak, rettegés gyötri alvás közben, dühön-

gővé, eszelőssé válik, minden italt elvet magától, iszonyodik a víztől, ugat, akár egy eb, s akkora rettegés lészen úrrá rajta, hogy félelmében elájul. Meg is halnak ilyen emberek hamarost, ha nem segítenek rajtuk."[46] Különösen a fejedelem elhatározásra való képtelensége nem más, mint szaturnikus acedia. A Szaturnusz „apatikussá, ingataggá, lassúvá" tesz.[47] A szív restsége okozza a zsarnok pusztulását. Ahogy ez a zsarnok alakját, úgy érinti a hűtlenség – a szaturnikus ember egy másik jellemvonása – az udvaronc figuráját. Nem lehet ingadozóbbat képzelni, mint az udvari ember szándékát, ahogy a szomorújátékok festik: az árulás az eleme. Nem a szerzők felszínességével és nem jellemábrázolásuk sutaságával magyarázható, ha a kritikus pillanatokban a talpnyalók, alig engedve maguknak időt a megfontolásra, elhagyják az uralkodót, s az ellenpárthoz csatlakoznak. Cselekvésük inkább egyfajta elvtelenségre világít rá, ami részint a machiavellizmus tudatos gesztusa, másrészt azonban vigasztalan és búskomor áldozatul esés szerencsétlen konstellációk, úgy rémlik, kifürkészhetetlen rendjének, s ez éppenséggel tárgyi jelleget ölt. A korona, a bíbor, a jogar végső soron mégiscsak a végzetdráma szelleméhez illő rekvizitumok, s valaminő fátum rejtőzik bennük, melynek az udvaronc elsőként hódol be e végzet augurja gyanánt. Az emberrel szembeni hűtlensége másfelől megfelel e tárgyak iránti, valósággal kontemplatív odaadásban elmerült hűségnek. Ehhez a teremtményi szinthez és bűnös életének törvényéhez kötődő, reménytelen hűséggel telítődik először adekvát fogalommá ez a magatartás. Ugyanis minden lényeges döntés, mely emberekkel kapcsolatos, véthet a hűség ellen, mert itt magasabb törvények uralkodnak. Egyedül az embernek a dologi világhoz fűződő viszonyához illik hiánytalanul a hűség. Ez a világ nem ismer magasabb törvényt, s a hűség sem ismer semmiféle tárgyat,

melyhez kizárólagosabban tartoznék, mint a dolgok világához. A tárgyi világ fel is kelti mindenkor az iránta való hűséget, s a hűségből eredő minden fogadalomtétel vagy emlékezés körülveszi magát a dologi világ töredékeivel, legsajátabb tárgyaival, olyan dolgokkal, melyek nem támasztanak túlzott követeléseket. Ügyetlenül, sőt jogosulatlanul jelent ki ez a hűség egy olyan igazságot, melynek kedvéért, persze, elárulja a világot. A melankólia elárulja a világot a tudás kedvéért. Kitartó elmélyedése azonban felveszi a holt tárgyakat szemlélődése körébe, azért, hogy megmentse ezeket. Abból a költőből, akitől a következő sorok származnak, a búskomorság lelke szól. „Péguy a dolgoknak arra való alkalmatlanságáról beszélt, hogy megváltsák őket, a dolgoknak, maguknak a létezőknek arról az ellenállásáról, arról a tehetetlenségi erejéről, melynek végül az a következménye, hogy nem marad más a világból, csak a hősök és szentek erőfeszítésének egy maréknyi hamuja."[48] Az az állhatatosság, mely a szomorúság intenciójában jut kifejezésre, a tárgyi világhoz húzó hűségéből született. Ugyanígy kell értenünk azt a hűtlenséget is, mely a naptárak szerint a szaturnikus ember tulajdonsága, mint ahogy így kell átértelmeznünk a „hűséges a szerelemben" egészen elszigetelt dialektikus ellentétességét is, amit Abû Ma sar mond a szaturnikus emberről.[49] A hűség az emanatív módon alászálló intenció-fokozatok ritmusa, s vonatkozásokkal teli átalakulások során tükröződnek benne az újplatonikus teozófia felszálló fokozatai.

A német szomorújátékban mindenütt az ellenreformációs reakció jellegzetes magatartásával igazodik a típusképződés a melankólia középkori iskolás elképzeléséhez. Mindamellett ennek a drámának e típusegységtől gyökeresen különböző összformája: stílus és nyelv nem képzelhető el ama merész

fordulat nélkül, amivel a reneszánsz spekulációi észrevették a síró szemlélődés vonásaiban[50] egy olyan távoli világosság visszfényét, mely az elmerülés legmélyéről derengett a kutató tekintet felé. Legalább egyszer sikerült a kornak, hogy megidézze azt az emberi alakot, mely megfelelt az új-antik és középkori megvilágítás belső ellentmondásának, amilyennek a barokk látta a melankolikus embert. Ez azonban nem Németország műve volt. Hamletről van szó. Személyének titka benne foglaltatik abban a játékos, ám éppen ezért méltóságteljes átvonulásban, mellyel keresztülhalad ennek az intencionális térnek valamennyi állomásán, mint ahogy sorsának titka benne foglaltatik egy olyan történésben, mely pillantása számára teljesen egynemű. Ami a szomorújátékot illeti, Hamlet az egyetlen, Isten kegyelméből való néző; de nem az, amit játszanak neki, hanem egyes-egyedül saját sorsa tudja kielégíteni. Élete, ez a szomorúságának követendő példakép gyanánt nyújtott, költői tárgy, kialvása előtt arra a keresztény gondviselésre utal, melynek ölében boldog létre váltanak át szomorú képei. Csak ilyen fejedelmi életben van megváltás a melankólia számára, mikor szembekerül önmagával. A többi néma csend. Mert mindaz, amit nem éltek meg, menthetetlenül elvész ebben a térben, melyben csupán csalóka módon kísért a bölcsesség szava. Egyedül Shakespeare tudta kicsiholni a keresztény szikrát a melankolikus ember barokk, nem sztoikus és nem keresztény, álantik és álpietista merevségéből. Ha legjobb témájával kapcsolatban nem téved másként tévútra Rochus von Liliencron mélyreható tekintete, mely a Szaturnuszgyermekséget és az acedia jegyeit fedezte fel Hamlet vonásain,[51] ezek keresztény szellemű leküzdésének egyedülálló színjátékát pillanthatta volna meg ebben a drámában. Csak ebben a királyfiban jut el a melankolikus elmerülés a kereszténységhez. A német szomorújáték soha nem tudott lélekkel

telítődni, soha sem tudta felébreszteni magában az öneszmélés ezüstös pillantását. Önmaga szemében is csodálatosan homályos maradt, s a melankolikus embert csak a középkori komplexus-könyvek rikító és elhasznált színeivel tudta megfesteni. Mire való volt hát ez a kitérés? Azokat a jeleneteket és figurákat, melyeket ez a szomorújáték ábrázol, a szárnyas Melankólia düreri Géniuszának szenteli. Ennek a Géniusznak szeme láttára kezdi el élni ez a nyers színpad a maga bensőséges életét.

ALLEGÓRIA ÉS SZOMORÚJÁTÉK

> Aki e rozoga kunyhót, melynek minden szegletét a nyomorúság ékesíti, valaminő eszes és találó szóval akarná megvilágítani, nem használna ide nem illő kifejezést, és nem is hágná át a megokolt igazság mértékét, ha ezt a világot mindenestül olyan kereskedésnek, a Halál ama vámbódéjának nevezné, melyben az Ember a kelendő áru, a Halál a csodálatos kereskedő, Isten a legmegbízhatóbb könyvelő, a sír viszont a lepecsételt áru- és kereskedőház.
>
> Christoph Männling: *A Halál Színpada, avagy temetési beszédek*

Több mint száz esztendeje nehezedik a művészetfilozófiára egy olyan bitorló uralma, aki a romantika zűrzavarai közepette jutott hatalomra. A romantikus esztéták versengése a csillogó és végső soron semmire sem kötelező abszolút megismerés kegyeiért a szimbólum ama fogalmát honosította meg a legszimplább művészetelméleti viták során, melynek az igazihoz az elnevezésen kívül semmi köze sincs. Ez a fogalom ugyanis, mely a teológia körén belül jogosult, soha, semmi szín alatt nem terjeszthetné a szépség filozófiájában azt a kedélyes félhomályt, mely a korai romantika vége óta egyre sűrűbbé vált. Ámde éppen a szimbólumokkal kapcsolatos, illetéktelen és felelőtlen szóbeszéd teszi lehetővé a behatolást minden műalkotás „mélységébe”, és mértéktelenül hozzájárul a művészettudományi vizsgálódások kényelméhez. Az ilyen vulgáris nyelvhasználatban az a legfeltűnőbb, hogy a fogalom, mely mintegy parancsoló modorban hivatkozik a forma és a tartalom elválaszthatatlan egységére, az erőtlenség filozófiai megszépítésének szolgálatába lép, amikor is a dialektikus meg-

edzés hiányában a formaelemzésben a tartalom, a tartalmi esztétikában a forma vész el. Mert ez a visszaélés mindig akkor történik, amikor a műalkotásban „szimbólum”-ként könyvelik el valaminő „idea” „jelenség”-ét. Az érzéki és érzékfölötti tárgy egysége, a teológiai szimbólum paradoxiája, jelenség és lényeg kapcsolódásává torzul. A szimbólum ekként eltorzított fogalmának bevezetése az esztétikába romantikusan és életellenesen pazarlásként megelőzte az újabb műkritika kietlenségét. A szépnek szimbolikus képződmény gyanánt töretlenül kellett bevonulnia az istenibe. Az erkölcsi világ korlátlan immanenciáját a romantikusok teozófiai esztétikája fejlesztette ki a szépség világában. Alapvetése azonban régóta készen volt. Elég világos a klasszicizmus tendenciája, mely nem csupán az erkölcsi individuumban keresi a lét megdicsőülését. Tipikusan romantikus fordulat viszont ennek a tökéletes individuumnak belehelyezése egy, habár végtelen, de üdvtörténeti, sőt szent folyamatba.[1] Ám ha egyszer az etikai szubjektum lesüllyedt az individuumba, semmiféle – akár még kanti – rigorizmus sem mentheti meg, és nem óvhatja meg férfias körvonalait. Szíve elvész a szép lélekben. És az ily módon tökéletesen befejezetté vált, szép individuum cselekvéseinek, de mégsem, csupán műveltségének sugara rajzolja meg a „szimbolikus” körét. Ezzel szemben a barokk megdicsőülés dialektikus. A végletekbe való átcsapás közben megy végbe. Ebben az excentrikus és dialektikus mozgásban már csak azért sem játszik semmi szerepet a klasszicizmus ellentéteket nélkülöző bensősége, mert a barokk időszerű kérdései, lévén valláspolitikaiak, egyáltalán nem annyira az egyént és ennek erkölcsét, mint az egyházi közösséget érintették. – A klasszicizmus profán szimbólumfogalmával egyidejűleg fejlődik ki spekulatív ellenpárja, az allegória fogalma. Bár az allegória tulajdonképpeni elmélete nem akkoriban keletkezett, s előbb

sem létezett. Azt viszont, hogy az allegória új fogalmát spekulatívnak mondjuk, igazolja, hogy valójában sötét háttérnek szánták, melyből fényesen kellett kiemelkednie a szimbólum világának. Az allegória éppoly kevéssé vesztette el értelmét egyszerűen „elévülése" folytán, mint sok más kifejezési forma. Jobban mondva arról van szó, hogy, mint oly gyakran, ellentét áll fenn korábbi és későbbi jelentése között, s ez az ellentét annál inkább hajlott arra, hogy csendesen intéződjék el, mivel fogalom híján való, mély és elkeseredett volt. Ezernyolcszáz tájban oly idegenül állt szemben a szimbolizáló gondolkodásmód az eredeti allegorikus kifejezési formával, hogy az allegória lényegének vizsgálatát célzó, nagyon elszigetelt elméleti magyarázó kísérletek – s ez annál jellemzőbb az ellentét mélységére – értéktelenek. Az allegória negatív, utólagos konstrukciójaként értékelhetjük Goethe következő, aforizmatikus kijelentését: „Nagy különbség, hogy a költő az általánoshoz keresi-e a különöst, vagy a különösben pillantja meg az általánost. Az előbbi esetben allegória keletkezik, melyben a különös az általánosnak csak példájaként, példázataként jelenik meg, de az utóbbi esetben megnyilatkozik a költészet voltaképpeni természete: egy különöst mond ki, anélkül, hogy az általánosra gondolna, vagy arra utalna. Aki mármost ezt a különöst elevenen megragadja, egyben az általánost is elnyeri, anélkül, hogy észrevenné, vagy csak később veszi ezt észre."[2] Ez volt Goethe véleménye az allegóriáról, Schiller egy írásából merítve ösztönzést. Nem tudott felfedezni benne semmi megfontolásra érdemes tárgyat. Ennél részletesebb Schopenhauer kissé későbbi, azonos felfogásról tanúskodó megjegyzése. „Ha mármost minden művészet célja a felfogott eszme közlése...; ha továbbá a fogalomból való kiindulás elvetendő a művészetben, akkor nem helyeselhetjük, ha egy műalkotást szándékosan és bevallottan valamilyen

fogalom kifejezése végett hoznak létre: ez az allegória esete... Ha tehát egy allegorikus képnek művészi értéke is van, akkor ez teljesen különálló és független attól, amit allegóriaként nyújt; az ilyen műalkotás egyszerre két célt szolgál, tudniillik fogalom és eszme kifejezését; csak ez utóbbi lehet a művészet célja; a másik cél idegen: az a játékos kedvtelés, hogy valamely kép egyidejűleg feliratként, hieroglifa gyanánt is szolgáljon... Bár egy allegorikus kép éppen ebben a minőségében is élénk hatással lehet a kedélyre; de, hasonló körülmények közt, ugyanezt a hatást érné el egy felirat is. Ha például egy ember lelkében tartósan és szilárdan meggyökerezett a dicsőség utáni vágy... s ha a dicsőség babérkoszorús géniusza elé lépne, akkor ez mindenestül felrázná ennek az embernek a lelkét, és erejét tevékenységre sarkallná; de ugyanez történnék akkor is, ha hirtelen megpillantaná a falon nagy, jól kivehető betűkkel ezt a szót: »Dicsőség«."[3] Bármilyen közelről súrolja is az utóbbi megjegyzés az allegória lényegét – annak az ábrázolásnak logicista alapvonása, melyet a „fogalom és eszme kifejezésének" megkülönböztetésében éppen az allegóriáról és a szimbólumról folytatott modern és tarthatatlan szóbeszéd tesz magáévá – annak ellenére, hogy Schopenhauer másképp értelmezi a szimbólum fogalmát –, meggátolja ezeket a fejtegetéseket abban, hogy valamilyen módon szakítsanak az allegorikus kifejezési forma rövid és feltétel nélküli elintézésével. Az effajta fejtegetések mind a mai napig mérvadók maradtak. Még nagy művészek is, nem mindennapi teoretikusok, mint Yeats,[4] ragaszkodnak ahhoz az elképzeléshez, hogy az allegória egy jelölő kép és ennek jelentése közti konvencionális viszony. Az újkori allegorikus szemléletmód hiteles dokumentumairól, a barokk irodalmi és grafikai emblémáiról, a szerzőknek rendszerint csak bizonytalan ismereteik vannak. A XVIII. század késői és már szélesen

kibontakozott utóhadainak munkáiban oly gyengén nyilvánul meg ez a szellem, hogy csupán a korábbi és eredeti alkotások olvasója bukkan az allegorikus szándék töretlen erejére. Ezeknek a műveknek viszont útját állta a klasszicista előítélet a maga elmarasztaló véleményével. Egyszóval egy kifejezési forma – az allegória – puszta jelölési módként való lejáratásáról van szó. Az allegória – ennek bizonyítására szánjuk a következő lapokat – nem játékos képi technika, hanem kifejezés, ahogy a nyelv, sőt az írás is kifejezés. Ebben rejlett az experimentum crucis. Éppen az írás tűnt, minden mást megelőzve, konvencionális jelrendszernek. Nem Schopenhauer az egyetlen, aki hite szerint elintézte az allegóriát azzal, hogy rámutatott: nem különbözik lényegesen az írástól. Ettől az ellenvetéstől függ végső soron, milyen viszonyba kerülünk a barokk filológia valamennyi nagy tárgyával. Ennek a filológiának filozófiai megalapozása – akár fáradságosnak, akár terjengősnek tűnik fel – elkerülhetetlen. S kellős közepébe vág az allegória jelenségének megvitatása – benyomulása félreismerhetetlen Herbert Cysarz *Német barokk költészet*-ében. De akár arról van szó, hogy a klasszicizmusnak, mint a barokk költészet entelekheiájának kijelentő modorban megállapított elsőbbsége, ahogy általában meghiúsítja a betekintést ennek a költészetnek lényegébe, kiváltképp megakadályozza az allegória mibenlétének kutatását; akár arról, hogy a vele szemben táplált szívós elfogultság következésképp a klasszicizmust, mint voltaképpeni ősapát állítja előtérbe – az az új felismerés, hogy az allegória „a kifejlett, sajátos barokk uralkodó stílustörvénye",[5] elveszti értékét annak a kísérletnek következtében, hogy egyidejűleg vezérszóként fogalmazzuk meg és használjuk. „Nem annyira a szimbólum művészete, mint az allegória technikája"[6] jellemezné így a klasszicizmussal szemben a barokkot. Ezzel az új megfogalmazással is feltét-

lenül kifejezésre jut az allegória jelbeszéd-karaktere. Nem változott meg az a régi előítélet, melynek sajátos nyelvi kifejezéséhez Creuzer a „jel-allegória"[7] terminusával járult hozzá.

Egyébként éppen a szimbolikával kapcsolatos nagyszabású, elméleti fejtegetések a creuzeri *Mitológia* első kötetében közvetve igen értékesek az allegória megismerése szempontjából. A régebbi, banális tan mellett, melyet változatlanul képviselnek, olyan megfigyeléseket tartalmaznak, melyek ismeretelméleti kiépítését Creuzer jóval tovább fejleszthette volna, mint ameddig eljutott. Így a szimbólumok lényegét, melyeknek az allegóriával szembeni megkülönböztető rangját és különállását mindenképpen meg akarja őrizni, az alábbi négy mozzanatban foglalja össze: „A pillanatnyiság, a totalitás, eredetének kifürkészhetetlensége, a szükségszerűség",[8] s jelesül az elsőhöz más helyen ezt a megjegyzést fűzi: „Az a felrázó és olykor felzaklató mozzanat egy másik tulajdonsággal kapcsolatos: a rövidséggel. Olyan, mint valami váratlanul megjelenő szellem vagy villámcsapás, mely egyszerre megvilágítja a sötét éjszakát. E pillanat egész lényünket igénybe veszi ... Ama termékeny rövidsége miatt hasonlítják össze" – az ókoriak –, „nevezetesen a lakonizmussal ... Az élet fontos helyzeteiben, mikor minden pillanat következményekkel terhes jövőt rejt magában, amikor feszültségben tartja a lelket, végzetes percekben ezért várták a régiek is az isteni jeladásokat, melyeket ... szimbólumnak neveztek."[9] Viszont így hangzanak „a szimbólummal kapcsolatos követelmények: világosság, rövidség ... kedvesség és szépség",[10] s az elsőben valamint a két utóbbiban nem ismerhető félre egyfajta szemléletmód, melyet Creuzer átvesz a klasszicista szimbólum-elméletekből. A művészi szimbólum tana ez, azé a szimbólumé, amely, mint a legmagasabb rendű, megkülönböztetendő az elfogódott vallá-

sitól vagy akár a misztikustól is. Kétségtelen, hogy az a tiszteletet, mellyel Winckelmann viseltetett a görög szobrászat iránt – ennek istenszobrai példaként szerepelnek a mondott összefüggésben – Creuzer számára itt mértékadó volt. A művészi szimbólum plasztikus. Amikor Creuzer szembeállítja a plasztikus és a misztikus szimbólumot, Winckelmann szellemében beszél. „Itt a kimondhatatlan uralkodik, ami kifejezésmódját keresve, lényének határtalan erejével végtére szétveti a földi formát, ezt a túlságosan gyenge edényt. Ezáltal viszont nyomban megsemmisült magának a szemléletnek tisztasága is, s nem marad semmi más, csupán valami szótlan csodálkozás." A plasztikus szimbólum esetében „a lényeg nem tör szertelenségre, hanem a természetnek engedelmeskedve, ennek formájához igazodik, áthatja azt, és lelket lehel belé. A végtelen és a véges közti ellentét feloldódott tehát azáltal, hogy az előbbi, önmagát szorítva korlátok közé, emberi jelenséggé vált. Egyrészt a képszerűnek e megtisztulásából, másrészt a határtalanról való önkéntes lemondásból terem minden szimbolika legszebb gyümölcse. Az istenek szimbóluma csodálatosan egyesíti a forma szépségét a lényeg legmagasabb rendű teljességével, és, minthogy a görög szobrászatban érte el a tökéletesség legmagasabb fokát, plasztikus szimbólumnak nevezhetjük".[11] Az „ember"-t kereste a klasszicizmus „a lényeg legmagasabb rendű teljessége"-ként, s erre vágyva, amit az allegóriának el kellett vetnie, a szimbólumnak is csupán csalóka képét ragadta meg. Ezért bukkan fel Creuzernél is a közkeletű elméletektől nem sokban különböző egybevetése a szimbólumnak „az allegóriával, melyet a közönséges nyelvhasználat oly gyakran téveszt össze a szimbólummal".[12] A „különbség a szimbolikus és allegorikus ábrázolás között": „Ez utóbbi csupán általános fogalmat jelent vagy eszmét, mely különbözik magától az ábrázolástól; az előbbi maga az érzéki alakot öltött, megtes-

tesült eszme. Amott behelyettesítéssel van dolgunk... Itt a mondott fogalom leszállt a testek világába, s a képben közvetlenül magát a fogalmat látjuk." Ezzel azonban Creuzer visszatér eredeti koncepciójához. „Éppen ezért a kétféle ábrázolási mód közti különbséget is a pillanat szemszögéből kell vizsgálnunk, s ennek híjával van az allegória... Amott" – a szimbólum esetében – „pillanatnyi totalitás forog fenn; emiatt előrehaladás a mozzanatok sorozatán keresztül. Ezért is az allegória, nem a szimbólum, foglalja magában a mítoszt... melynek mibenlétét az előrehaladó eposz tárja fel a legteljesebben."[13] Mégis, igen távol attól, hogy ez a belátás az allegorikus kifejezésmód új értékeléséhez vezetett volna, inkább, e tételek alapján, ezt olvassuk másutt az ión természetbölcselőkről: „A fecsegő monda által kiszorított szimbólumot régi jogaiba iktatják: azt a szimbólumot, mely – eredetileg a képzőművészet gyermeke, még akkor is, ha bekebelezte a beszéd – totalitása és lényegének sűrített bősége folytán a mondánál sokkal alkalmasabb arra, hogy jelezze azt, ami egy és kifejezhetetlen a vallásban."[14] Ezekkel és az effajta fejtegetésekkel kapcsolatosan Görres a következő pompás megjegyzést teszi egy levelében: „Egyáltalán nem csatlakozom ahhoz a feltevéshez, hogy a szimbólum azonos a léttel, az allegória pedig ennek értelmezésével... Tökéletesen beérhetjük azzal a magyarázattal, mely az egyiket az ideák önmagában zárt, sűrített, saját lényegéhez állhatatosan ragaszkodó jeleként fogja fel, a másikról pedig elismeri, hogy az idő folyamatosan előrehaladó, magával az idővel nekilendülő, drámaian mozgékony, áradó képmása. E kettő úgy viszonylik egymáshoz, mint a néma, nagy, hatalmas hegy- s növény-természet és az elevenen tovahaladó emberi történelem."[15] Ezzel sok minden a helyére kerül. Mert egy olyan szimbólumelmélet ellentmondása, mely a hegyek és növények természeti világára helyezi a

hangsúlyt a szimbólum növekedésében, valamint az, hogy Creuzer jelentőséget tulajdonít a pillanatnyiságnak, igen érthetően utal a valóságos tényállásra. A szimbólum megtapasztalásának időmértéke az a misztikus pillanat, melyben a szimbólum befogadja az értelmet a maga rejtett és, ha szabad így mondanunk, erdős belsejébe. Ugyanakkor az allegória nem mentes egy idevágó dialektikától, és abban a szemlélődő nyugalomban, mellyel elmerül a képszerű lét és az értelmezés közötti mélységben, nincs semmi abból a részvétlen önelégültségből, ami a jel látszólag rokon intenciójában lelhető fel. Hogy milyen hatalmas hullámokat vet a dialektikus mozgás az allegóriának ebben a mélységében, a szomorújáték formájának tanulmányozásakor minden másnál inkább ki kell derülnie. Az a világi, történelmi tágasság, amit Görres és Creuzer tulajdonít az allegorikus intenciónak, az értelmezés vagy intenció természettörténeteként, őstörténeteként dialektikus jellegű. Tudomásul véve az idő kategóriájának döntő szerepét – ennek bevezetése a szemiotika e területére: ez volt e gondolkodók nagy, romantikus belátása – hathatósan és képletszerűen megállapítható a szimbólum és az allegória közötti viszony. Míg a szimbólumban a hanyatlás megdicsőülésével pillanatokra megnyilatkozik a természetnek a megváltás fényében átszellemült arca, az allegóriában megmerevedett őstájként jelenik meg a néző előtt a történelem facies hippocraticája.° Mindaz, ami kezdettől fogva alkalmatlan, szenvedésteli, elhibázott a történelemben, az egy arcban – nem, halálfejben jut kifejezésre. S bármennyire igaz, hogy hiányzik belőle a kifejezés minden „szimbolikus" szabadsága, a forma minden klasszikus összhangja, minden emberi – nem csupán az emberi lét természete általában, hanem egyetlen ember életrajzi történelmisége is jelentőségteljes módon, talányos kérdésként jut szóhoz általa, az emberi lét természetbe ha-

nyatlásának e leginkább kiszolgáltatott alakban. Ez az allegorikus szemlélet magva, a történelemnek, mint a világ szenvedéstörténetének lényege, barokk világi expozíciójában; s ez csak a világ hanyatlásának állomásain jelentékeny. Ahány jelentés, annyi halálba hanyatlás, mert a halál vési legmélyebbre a szabálytalanul hullámzó demarkációs vonalat a phüszisz és a jelentés között. Ha viszont a természet mindig is a halál martaléka, ugyanúgy mindig allegorikus is. Jelentés és halál úgy érlelődött meg a történelmi kibontakozás során, ahogy csíra módjára szorosan egymásba nőnek a teremtmény kegyelem nélküli, bűnbe esett állapotában. Az allegóriává fejlődött mítosz perspektívája, ahogy Creuzernél szerepel, mérsékelt és modernebb változataként jelenik meg annak, ami végső soron a hasonló barokk nézőpontból következik. Ezzel fordul szembe, jellemző módon, Voss: „Homérosznak a világról és az istenségről szóló mondáit Arisztarkhosz, minden józan emberrel együtt, a nesztóri hősi korszak együgyű hitének tartotta. Kratész ellenben, akihez a földrajztudós Sztrabón és a későbbi grammatikusok csatlakoztak, a titkos orphikus tanok ősvilági, leginkább Egyiptomból származó jelképeiként tekintette ezeket a mondákat. Az effajta jelképgyártás, mely önkényesen az őskorba helyezte át a Homérosz utáni korok tapasztalatait és vallási tételeit, uralkodó maradt a szerzetesek századaiban, s többnyire az allegória nevezetet kapta."[16] Ezt a mítosz és allegória közti kapcsolatteremtést helyteleníti a szerző; viszont megengedi, hogy elképzelhető, s ez a mondának olyan elméletén alapszik, amilyenné Creuzer fejlesztette. Az eposz valóban a jelentést hordozó természet történetének klasszikus formája, ahogy az allegória ennek barokk alakja. A romantikának, minthogy mindkét szellemi iránnyal rokon volt, közelítenie kellett egymáshoz az eposzt és az allegóriát. S ezért fogalmazta meg Schelling az eposz al-

legorikus értelmezésének programját ebben a híres mondásban: az *Odüsszeia* az emberi szellem története, az *Iliász* a természet története.

Természet és történelem különös összeillesztése révén jelenik meg a világon maga az allegorikus kifejezés. Karl Giehlow életművének jutott a feladat, hogy világosságot derítsen ennek eredetére. *A humanizmus hieroglifa-tana a reneszánsz allegóriában, különösen I. Miksa díszkapuján* című monumentális vizsgálódása óta vált csak lehetővé annak történeti igazolása is, hogy – és miképp – különbözik az újabb, a XVI. században keletkezett allegória a középkoritól. Kétségtelen, hogy ez a kettő lényegében és pontosan összefügg – s ez rendkívül fontosnak bizonyul majd e tanulmány folyamán. De csak ott, ahol az összefüggés állandó mozzanatként elkülönül a változó történelmi elemektől, csak ott ismerhető fel tartalmilag. Az effajta elválasztást csupán Giehlow felfedezése tette lehetővé. Úgy rémlik, hogy a régebbi kutatók közül csak Creuzernek, Görresnek, főként azonban Herdernek volt szeme e kifejezési forma talányosságaira. Éppen a kérdéses korokkal kapcsolatban vallja be az utóbbi: „E korszak és ízlés történetét még nagyon is homály fedi."[17] Saját feltevését: „A régi szerzetesek képeit utánozták; de nagy megértéssel és a tárgyak éles megfigyelésével, ezért ezt a kort majdhogynem emblematikusnak nevezhetném",[18] a történelem nem igazolja, viszont megsejti ennek az irodalomnak tartalmát, s ezáltal fölénybe kerül a romantikus mitológusokkal szemben. Creuzer hivatkozik reá az újabbkori emblémát illető fejtegetései során. „Később is megmaradt még ez a vonzódásuk az allegória iránt, sőt a tizenhatodik századdal mintha új életre támadt volna . . . Ebben az időben, nemzeti szellemük komolyságához illőn, a németeknél inkább erkölcsi

irányba fordult az allegória. A reformáció fejlődésével egyre inkább el kellett tűnnie a szimbólumnak, mint a vallási titkok kifejezőjének... A szemléletesség régi kedvelése... jelképes erkölcsi és politikai ábrázolásokban nyilvánult meg. Még akkor is, ha most gyakran az újonnan felismert igazságot kellett érzékelhetővé tennie az allegóriának. Nemzetünk egy nagy írója, aki, átfogó szelleméhez illőn, a német erőnek ezt a megnyilvánulását sem tartja gyermetegnek és ügyefogyottnak, hanem igenis méltónak és figyelemre érdemesnek, a mondott ábrázolási mód akkori egyetemességéből kiindulva, a reformáció ama korszakát az »emblematikus«-nak nevezi, s ezzel kapcsolatban megszívlelendő tanácsokat ad."[19] Az idevágó ismeretek akkori bizonytalan állapotához mérten Creuzer az allegóriának csupán értékelését módosíthatta, nem pedig megismerését. Csak Giehlow történeti szempontú műve teszi első ízben lehetővé ennek a formának teljes történetifilozófiai vizsgálatát. Létrejöttének indítékát a humanista tudósok arra irányuló igyekezetében fedezte fel, hogy megfejtsék a hieroglifákat. Próbálkozásaik módszerét egy pszeudoepigrafikus gyűjteményből, Horapollónnak a II., de az is lehetséges, hogy a IV. század végén szerkesztett *Hieroglyphicá*iból merítették. Ez a munka csupán az úgynevezett szimbolikus vagy enigmatikus hieroglifákkal foglalkozik – ez jellemző rá, s ezért volt döntő hatással a humanistákra –, képekből alkotott puszta jelekkel, úgy, ahogy a használatos fonetikus formákon kívül a szakrális oktatás keretében egy misztikus természetfilozófia végső fokozataként jelentek meg a hierogrammata° szemében. Ennek az olvasmánynak reminiszcenciáival közeledtek az obeliszkekhez, s egy félreértés lett a gazdag, beláthatatlanul elterjedt kifejezési forma alapja. Mert az egyiptomi hieroglifák allegorikus magyarázatából kiindulva, miközben természetfilozófiai, erkölcsi és misztikus

közhelyek foglalták el a történeti és kultikus adatok helyét, a tudósok hozzáfogtak ennek az új írásmódnak kidolgozásához. Ikonológiák jöttek létre, melyek nemcsak szólásformáikat fejlesztették ki, és egész mondatokat fordítottak le „szóról szóra, különös képi jelek segítségével",[20] hanem meglehetős gyakorisággal lexikonok igényével léptek fel.[21] „A művész-tudós Alberti vezetésével betűk helyett tárgyi képekkel (rebus) kezdtek írni a humanisták – így keletkezett az enigmatikus hieroglifák alapján a »rébusz« szó –, s ilyen rejtvényírásokkal teltek meg az érmek, oszlopok, díszkapuk és a reneszánsz mindenféle fajta műtárgya."[22] „A művészi szemlélet szabadságának görög tanításával egy időben a reneszánsz átvette az ókorból a művészi kötöttség egyiptomi dogmáját. E kétféle szemléletnek, bár lángelméjű művészek egyelőre késleltették, harcot kellett vívnia egymással, s közülük az utóbbinak győznie, mihelyt hieratikus szellem hajtotta uralma alá a világot."[23] Az érett barokk produkcióiban egyre inkább felismerhetővé válik a különbség az emblematika száz esztendővel korábbi kezdeteivel szemben, egyre felszínesebbé a szimbólumhoz való hasonlóság, s egyre hatékonyabbá a hieratikus hivalkodás. Már Leon Battista Alberti *Libri de re aedificatoria decem*-jében szerepe van az írás valamifajta természetes teológiájának. „Egy alkalommal, mikor a síremlékeken feltüntetendő címeket, jeleket és szobrokat vizsgálja, párhuzamot von a betűírás és az egyiptomi jelek között. Hangsúlyozza az előbbinek hiányosságát, ti. hogy – mivel csak a maga korában ismerik – később szükségszerűen a feledés lesz az osztályrésze... Ezzel ellentétben kiemeli az egyiptomiak rendszerét, akik például Istent egy szemmel, a természetet a keselyűvel, az időt körrel, a békét a szarvasmarhával jelölik."[24] Ugyanakkor viszont a spekuláció az emblematika egy kevésbé racionalista védelméhez folyamodott,

mely sokkal határozottabban vallja a forma hieratikus mivoltát. A plotinoszi *Enneász*-okhoz írott kommentárjában Marsilius Ficinus megjegyzi a hieroglifák tanáról, hogy az egyiptomi papok ennek segítségével „olyasvalamit akartak létrehozni, ami illik az isteni gondolkodáshoz, mert hiszen az istenség nem változó képzet, hanem mintegy magának a jelenségnek egyszerű és szilárd formájaként birtokolja valamennyi dolog tudását. A hieroglifák tehát az isteni ideák képmásai! Példaként az idő fogalmának jelölésére használt hieroglifa, a farka végébe harapó, szárnyas kígyó szolgál neki. Tudniillik az időről alkotott emberi elképzelés sokfélesége és mozgékonysága, ahogy az idő sebes körforgásban kapcsolja össze a kezdetet a véggel, ahogy okosságra tanít, meghozza és elveszi a dolgokat: ez az egész gondolatsor benne rejlik a kör alakú kígyó határozott és szilárd képében."[25] Mi más szólal meg Pierio Valeriano tételében, mint az a teológiai meggyőződés, hogy az egyiptomiak hieroglifái olyan ősi bölcsességet tartalmaznak, mely a természet minden homályára fényt derít: „Hieroglifikusan beszélni minden bizonnyal semmi mást nem jelent, mint feltárni az isteni és emberi dolgok természetét."[26] Az említett *Hieroglyphicá*-k jegyzik meg „Epistola nuncupatoriá"-jukban:° „Nem lesz alkalomban hiányuk azoknak a helyesen gondolkodó embereknek, akik vallásukhoz híven adták elő és magyarázták ezeket a dolgokat. A fák és a füvek megfigyelése sem haszontalan, ahogy Szent Pál és őelőtte Dávid király mondja: a teremtett világ megismerése által fogjuk fel Isten nagyságát és méltóságát. Minthogy ez így igaz, ki lenne közülünk annyira fásult lelkű, s ki merülne el olyannyira a földi és alacsonyrendű dolgokban, hogy ne vallaná be, mennyire lekötelezte Isten az ő számtalan jótéteményével, amikor szemügyre veszi magát, a teremtett embert, s el ne ismerné, hogy minden, ami

csak van az égen, a levegőben, a vízben és a földön, az ember végett lett."[27] A „hominis causa"° kapcsán nem a felvilágosodás teológiájára kell gondolnunk, melynek szemében az ember boldogsága volt a természet legfőbb célja, hanem a barokk egészen másfajta teológiájára. Ez nem szolgálta a teremtménynek sem földi, sem erkölcsi boldogságát, kizárólag a teremtmény titkos oktatását célozta. A barokk ugyanis alkalmasnak tartja a természetet jelentésének kifejezésére, értelmének emblematikus ábrázolására, mely, lévén allegorikus, mindig is helyrehozhatatlanul különbözik ennek az értelemnek történeti megvalósulásától. Az erkölcsi példázatokban és katasztrófákban a történelem csupán ez emblematika tárgyi mozzanataként szerepelt. Győz a jelentést hordozó természet megmerevedett ábrázata, s a történelemnek egyszer s mindenkorra bezárva kell maradnia a rekvizítumban. A középkori allegória keresztény-didaktikus, a barokk misztikus-természetrajzi értelemben az ókorhoz tér vissza. Az egyiptomi antikvitás ez, de hamarosan a görög is. Titkos találmányai kincseinek felfedezőjeként Ludovico da Feltre szerepelt: „Akit földalatti-»groteszk« felfedező tevékenysége miatt »il Mortó«-nak° neveztek. Végül ahhoz az ókori festőhöz, akit a groteszk klasszikusaként emeltek ki Pliniusnak a díszítő festészetről írott, sokat magyarázott szövegrészéből, az »erkély-festő« Szerapionhoz kapcsolódott, egy azonos nevű remete közvetítésével, az irodalomban is a földalattian-fantasztikusnak, rejtélyesen kísértetiesnek megszemélyesítése (E. T. A. Hoffmann *Serapion fivérek*-jében). Mert ami a groteszk eredetét illeti, a hatás rejtélyesen titkos mozzanata a jelek szerint már ekkor társul a betemetett romokra és katakombákra jellemző, titkos-földalatti elemmel. Nem a »grottá«-ból kell származtatnunk betű szerinti értelemben, hanem az »elrejtett«-ből – abból, amit a szem nem láthat –: ezt fejezi ki az üreg

és a grotta... Még a XVIII. században is... a »megbúvó« szót használták ennek kifejezésére. Az »enigmatikus« elem tehát kezdettől fogva érvényesült benne."[28] Winckelmann egyáltalán nincs ettől messze. Bármily élesen fordul is szembe a barokk allegória stíluselveivel, elmélete sok tekintetben szoros kapcsolatban van a korábbi szerzőkkel. Nagyon világosan látja ezt Borinski az *Egy allegória kísérleté*-ben. „Éppen ez az a pont, ahol Winckelmann még mindenestül kötődik a reneszánsznak a »sapientia veterum«-ba,° az ősi igazság és a művészet, az intellektuális tudomány és a régészet közötti szellemi kötelékbe vetett hitéhez... A »régiek« igazi, a homéroszi ihlet bőségének »sugallatá«-ból támadt »allegóriájá«-ban keresi az egyetemes »lelki« gyógyírt a mártír- és mitológiai jelenetek örökös ismétlődésének »meddőségére« a modernek művészetében... Csak ez az allegória tanítja meg a művészt a »kitalálásra«: arra, ami azonos szintre helyezi a költővel."[29] Ily módon az egyszerű épületesség talán még gyökeresebben elszakad az allegóriától, mint a barokkban.

Minél inkább szerteágazott az emblematika, annál megfejthetetlenebbé vált ez a kifejezési mód. Egyiptomi, görög, keresztény képi nyelv szövődött egymásba. Arra a készségre, mellyel a teológia felkarolta, jellemző az olyan mű, mint a *Polyhistor symbolicus*:[30] szerzője ugyanaz a Caussinus nevű jezsuita, akinek latin nyelvű *Felicitas*-át Gryphius fordította le. Másrészt az effajta, csak művelt embereknek érthető rejtvényírás tűnhetett egyedül alkalmasnak arra, hogy elrejtse az igazi életbölcsesség magas politikai maximáit. Johann Valentin Andreaeről szóló értekezésében Herder éppenséggel azt gyanította, hogy ez menedéket jelent nem egy olyan gondolat számára, melyet fejedelmek előtt nem akartak világosan nevén nevezni. Paradoxabb, amit Opitz mond. Egyfelől ugyanis a

költészet előkelő származásának bizonyságaként fogja fel ennek a kifejezési formának teológiai ezoterikáját, másfelől viszont az a véleménye, hogy a közérthetőség végett adtak helyt neki. Delbene *Art poétique*-jének tételéhez – „a költészet kezdetben nem volt más, mint allegorikus teológia" – csatlakozva alkotta meg a *Deutsche Poeterey* második fejezetének ismert formuláját: „A költészet kezdetben nem volt más, mint rejtett teológia." Másrészt ezzel szemben: „Minthogy a korai, műveletlen emberiség durvább és faragatlanabb volt annál, mintsem helyesen foghattà volna fel és érthette volna meg a bölcsességről és mennyei dolgokról szóló tanításokat, bölcs embereknek, amit csak kifundáltak az isteni félelem, a jó erkölcsök és az istenes élet elősegéllésére, azt rímekbe és mesékbe kellett öltöztetniük, melyeknek meghallására kivált a közönséges nép hajlamos."[31] Ez a felfogás irányadó maradt, s megalapozta a kifejezési forma elméletét Harsdörffernél is, aki az allegóriának talán legkövetkezetesebb képviselője. Amenynyire behatolt a szellem összes, legtávolabbi és legkorlátozottabb területére, a teológiától, természetvizsgálattól és erkölcstől egészen a címertanig, ünnepi költeményig és szerelmi nyelvezetig, annyira korlátlan szemléletes rekvizítumainak készlete. A kifejezés pillanatában valamennyi ötlet a képek valóságos kirobbanó zuhatagával párosul, s ezek lecsapódása a metaforák kaotikusan szétszórt tömege. Így mutatkozik meg ebben a stílusban a fenséges. „Az egész természet anyagot szolgáltat ennek a filozófiának (ti. a képekének), és semmi olyasmit nem hozott létre, ami nem alakítható át emblémává. Az emblémák szemléléséből hasznot meríthetünk a világi életben az erények doktrínáját illetően: oly módon, hogy amiként a történelem a pénzérmekből, az erkölcsfilozófia is megvilágosodik az emblémák segítségével."[32] Ez a hasonlat különösen szerencsés. Hiszen a természethez, mely itt történeti

kifejezést kap, ti. színtér gyanánt szerepel, feltétlenül tapad valami a numizmatikából. Ugyanez a szerző – az *Acta eruditorum*° recenzense – mondja más helyütt: „Jóllehet, korábban... midőn beszámoltunk a képek filozófiájának az előző esztendőben kiadott első kötetéről... az acták alapján felhívtuk a figyelmet arra, hogy minden dolog anyagot szolgáltat szimbólumok és enigmák céljára, s hogy nincs semmi sem a mindenségben, ami ne támogatná ezeket alkalmas érveléssel. Ennek bizonyítására ez a másik kötet,[33] mely ebben az esztendőben jelent meg, elsőrangú dokumentumokat nyújt, találó szimbólumokat és erre alkalmas tárgyakat mutatva be a természet és a mesterségek köréből, az elementumokból, a tűzből, a tüzet okádó hegyekből, a lőporos ágyúkból és más hadi gépezetekből, úgyszintén az orvoslásra való eszközökből, a föld alatti aknákból, a füstös világítótestekből, a Szent Antal tüzéből,° az ércből és a madarak különböző fajtáiból."[34] Egyetlen adalék elegendőképpen bizonyíthatja, milyen messzire mentek ebben az irányban. Böckler *Ars heraldicá*-jában olvasható. „Falevelekről. Ritkán találunk faleveleket a címerekben, ahol viszont előfordulnak, ott az igazságot jelentik, mert némely fajtájuk a nyelvhez és a szívhez hasonlít."[35] „Felhőkről. Amiként a felhők felszállnak a magasságba, azután megtermékenyítő esőt zúdítanak alá, melytől megfrissül és felüdül a föld, a termény és az ember, ugyanúgy kötelessége a nemes léleknek, hogy az erény dolgaiban mintegy felszálljon a magasba, utána pedig azon buzgólkodjék, hogy tehetségeivel hazájának szolgáljon."[36] „A fehér lovak a győzedelmes békét jelentik a háború befejezése után, és egyszersmind a sebességet is."[37] A legbámulatosabb egy teljes színhieroglifarendszer, melyhez, mindig két-két szín kombinációjával, utasításokat ad ez a könyv. „Piros és ezüst: bosszúvágy",[38] „Kék... és piros: udvariatlanság",[39] „Fekete... és bíbor:

állhatatos ájtatosság",[40] hogy csak ennyit említsünk. „A jelentés és jel közti összefüggés számos homályos pontja ... nem riasztott el, hanem inkább az ábrázolandó tárgy egyre távolibb tulajdonságainak felhasználására ösztönzött, hogy új okoskodásokkal túlszárnyalják még az egyiptomiakat is. Ehhez járult a régiektől örökölt értelmezések dogmatikus ereje, úgy, hogy egy és ugyanaz a dolog egyformán jelenthet valamely erényt vagy bűnt, végül tehát mindent jelképezhet."[41]

Ez a körülmény az allegóriával kapcsolatos antinómiákhoz vezet, melyek dialektikus tárgyalása nem kerülhető el, ha egyébként fel akarjuk idézni a szomorújátékok nyújtotta képet. Minden személy, minden tárgy, minden viszony jelenthet valami tetszés szerinti más dolgot is. Ez a lehetőség megsemmisítő, de igazságos ítéletet mond a profán világ felett: úgy jellemzi ezt a világot, mint amelyben nem szükséges annyira szigorúan vennünk a részleteket. Mindamellett egészen nyilvánvaló – és különösen annak, aki szem előtt tartja az allegorikus írásmagyarázatot –, hogy a jelentés rekvizítumai kivétel nélkül – éppen azért, mert valami másra mutatnak rá – olyan hatalomra tesznek szert, mely a profán dolgok számára a kiszámíthatatlanság színében tünteti fel ezeket a rekvizítumokat, és magasabb szintre emeli, sőt meg is szentelheti őket. Ennélfogva a profán világ az allegorikus szemlélet nézőpontjából éppúgy emelkedik rangban, mint ahogy értéktelenné válik. A tartalom e vallásos dialektikájának a konvenció és a kifejezés dialektikája felel meg formai kölcsönösség tekintetében. Az allegória ugyanis mindkettő: konvenció és kifejezés; s ez a kettő természeténél fogva szemben áll egymással. De ahogy a barokk elmélet egyáltalán teremtett történésként fogta fel a történelmet, az allegóriát – bár konvenciónak számít, mint minden írás – a teremtés művének tekintik, akár a

Szentírást. A XVII. század allegóriája nem a kifejezés konvenciója, hanem a konvenció kifejezése. A tekintély kifejezése tehát; eredetének méltóságát tekintve titkos, érvényességének hatóköre szempontjából pedig nyilvános. S megint csak ugyanez az ellentmondás az, ami alakító módon tűnik fel a hideg, gyors kezű technikai készség és az allegorikus elem eruptív kifejezésének összeütközése során. Itt is dialektikus megoldás érvényesül. Ez magának az írásnak lényegében rejlik. Az élőbeszédről ugyanis ellentmondás nélkül elképzelhető, hogy elevenen és szabadon használjuk, s eközben mit sem veszít méltóságából. Másképp áll a dolog a beszéd írásos alakjával, azzal, melynek megteremtésére az allegória törekedett. Az írás szent volta elválaszthatatlan szigorú kodifikálásának gondolatától. Mert minden szakrális írás olyan komplexusokban rögzítődik, melyek végül egyetlen és változhatatlan komplexust alkotnak, vagy legalábbis ennek megalkotására törekednek. Ezért áll legtávolabb a betűírás – az írás atomjainak kombinációja – a szakrális komplexusok írásától. Ez az utóbbi a hieroglifikában fejeződik ki. Ha az írás biztosítani akarja szakrális jellegét – újra és újra a szakrális érvényesség és a profán érthetőség ütközőpontjába kerül –, akkor komplexusokra, a hieroglifák rendszerére igyekszik szert tenni. Ez történik a barokkban. Külsőleg és stilisztikailag – a szedés drasztikumában csakúgy, mint a túlhalmozott metaforában – az írott szöveg a képi ábrázolásra törekszik. Nem képzelhető élesebb ellentét a művészi szimbólummal, a plasztikus szimbólummal, a szerves totalitás látványával szemben, mint ez az alaktalan töredék, amilyennek az allegorikus íráskép látszik. Ebben a barokk a klasszicizmus szuverén ellentétének mutatkozik, úgy, ahogy eddig csak a romantikáról akarták elismerni. S nem állhatunk ellen a kísértésnek, hogy kielemezzük mindkettőből azt, ami állandó. Mind a kettőben: a romanti-

kában is, a barokkban is nem a klasszicizmus, hanem a művészet korrektívumáról van szó. S a klasszicizmussal éles ellentétben álló előjátéktól, a barokktól, aligha tagadható meg ennek a korrektúrának egyfajta magasabb konkrétsága, sőt valódibb tekintélye és tartósabb érvénye. Ott, ahol a romantika a végtelenség, a forma és az eszme nevében kritikailag hatványozza a tökéletes alakzatot,[42] az allegória mélybe hatoló tekintete egy csapásra izgató írássá változtat dolgokat és műveket. Az effajta pillantás még Winckelmann *A római belvederei torzó leírása* című munkájában[43] is átható élességű, ahogy nem klasszikus ízlés szerint, apránként, testrészről testrészre végigmegy a szobron. Nem véletlen, hogy ez a művelet torzón történik. A kép az allegorikus intuíció területén töredék, rúna. Szimbolikus szépsége elenyészik, mikor az isteni tudomány fénye rávetődik. Eltűnik a totalitás hamis látszata. Mert az eidosz kialszik, a hasonlat megszűnik, a kozmosz kiszikkad benne. A megmaradó száraz rébuszokban rejtőzik a belátás, ami még a megzavarodott, tépelődő embernek fölfogható. Ami a lényeget illeti, a klasszicizmusnak nem adatott meg, hogy fölismerje az érzéki, a szép phüszisz szolgaságát, tökéletlenségét és esendőségét. A barokk allegóriája viszont éppen ezeket a jegyeket tünteti fel, kerge pompája alá rejtve, azelőtt nem sejtett nyomatékkal. A reneszánszban dívó önhatalmúságának reakciójaként jelentkezik a művészet problematikájának gyökeres megsejtése – s ez egyáltalán nem volt csupán rendi kényeskedés, hanem vallási aggály, mely a „szabad órákra" korlátozta a művészettel való foglalkozást. Ha a klasszicizmus művészei és gondolkodói nem foglalkoztak azzal, ami nézetük szerint torzkép volt, a neokantiánus esztétika tételei fogalmat adnak az ellentétek élességéről. Félreismerik ennek a kifejezésnek dialektikáját, és kétértelműséggel gyanúsítják. „A kétértelműség, a többértelműség azonban

az allegória alapvető jellegzetessége; a jelentések gazdagságára büszke az allegória, a barokk. Ez a kétértelműség azonban a pazarlás gazdagsága; a természetet ellenben a metafizika s ugyanígy a mechanika régi szabályai szerint is nem utolsósorban a takarékosság törvénye köti. Ezért a kétértelműség mindig ellene mond a jelentés tisztaságának és egységének."[44] Nem kevésbé doktrinérek Hermann Cohen egy tanítványának, Carl Horstnak fejtegetései, akinek szemlélete – a „barokk problémák" témájánál fogva – konkrétabb volt. Ennek ellenére azt mondja az allegóriáról, hogy „mindig felismerhető benne »a másik művészet határainak áthágása«, a képzőművészetek átlépése a »beszélő« művészetek ábrázolási területére. S az effajta határsértés – folytatja a szerző – sehol sem bosszulja meg magát kíméletlenebbül, mint a tiszta érzelmi kultúrában, mely inkább a színtiszta »képzőművészetek«, mint a »beszélő művészetek« területe, s ezért az előbbieket a zenéhez közelíti... Miközben a legkülönbözőbb emberi megnyilatkozási módokat hidegvérűen átjárják az uralomvágyó gondolatok... kitérül útjából a művészi érzés és értés, s erőszak áldozatává lesz. Ezt műveli az allegória a »képző«-művészetek területén. Ezért behatolását durva illetéktelenségnek foghatnánk fel a művészi törvényszerűség nyugalmával és rendjével szemben. S mégsem hiányzott soha ennek birodalmából, s a legnagyobb alkotók szenteltek neki nagy műveket".[45] Természetesen már magának ennek a ténynek is másféle szemléletre kellett volna ösztönöznie az allegóriával kapcsolatban. A neokantiánus iskola dialektikátlan gondolkodásmódja képtelen arra, hogy felfogja azt a szintézist, mely az allegorikus írásból adódik teológiai és művészi törekvések harcának következményeként, nem az ellentétes szándékok közötti békének, hanem ezek treuga deijének° értelmében.

Ha a szomorújátékkal a történelem bevonul a színre, akkor ezt írás formájában teszi. A természet arcára van vésve a „történelem", a múlt jelírásával. A természet történetének allegorikus fiziognómiája, melyet a szomorújáték állít a színpadra, valóságosan jelen van rom alakjában. Vele érzékileg bevonult a történelem a színre. S a történelem, ilyen formába öntve, nem egy örök élet processzusa, hanem inkább a fel nem tartóztatható hanyatlás folyamataként jelenik meg. Az allegória ezzel beismeri, hogy túl van a szépségen. Az allegóriák azt a szerepet töltik be a gondolatok birodalmában, amit a tárgyak birodalmában a romok. Innen ered hát a romok barokk kultusza. Erről tudomása van Borinskinek, bár találóbban közli a tényeket, mint amennyire kimerítően megokolja. „A törött oromnak, a darabokra hullott oszlopoknak azt a csodát kell bizonyítaniuk, hogy a szent épület még a rombolás legelemibb erőinek, villámcsapásnak, földrengésnek is ellenállt. A mesterséges rom ezzel párhuzamosan úgy jelenik meg, mint a modern földön még valóságosan, festői rommezőként látható ókor végső öröksége."[46] Egy jegyzet ezt mondja: „Kövessük nyomon e tendencia növekedését a reneszánsz művészek ötletes szokásában, mikor is Krisztus születését és imádását a középkori istálló helyett egy ókori templom romjai közé helyezik. Ezek a romos díszletek, melyek D. Ghirlandaiónál (Firenze, Accademia) még csupa kifogástalanul és mintaszerűen pompázatos darabból állnak, most, a múló ragyogás festői színfalaként öncélúak lesznek a jászolok plasztikus és színes ábrázolásaiban."[47] Az ókori reminiszcenciákat jóval meghaladóan a legkorszerűbb stílusérzék érvényesíti ebben jogait. Az, ami letörve, romos állapotban hever, a rendkívüli jelentőségű fragmentum, a töredék: ez a barokk teremtés legnemesebb anyaga. Közös jellemző vonásuk ugyanis azoknak a költeményeknek, hogy szüntelenül töredékeket

halmoznak egymásra szigorúan megszabott cél nélkül, és valaminő csodákra való örökös várakozás közben a felfokozás végett sztereotípiákhoz folyamodnak. A barokk írók ebben az értelemben csodának kellett hogy tekintsék a műalkotást. S ha ez másfelől a halmozás kiszámítható eredményével kecsegtette őket, e kettő semmivel sem egyeztethető kevésbé, mint az olyannyira óhajtott, csodálatos „mű" a szubtilis elméleti receptekkel egy alkimista tudatában. A barokk költők kísérletezése az adeptusok praktikájához hasonlít. Az ókor hagyatéka jelenti nekik – darabról darabra – azokat az elemeket, melyekből az új egész kikeveredik. Nem is keveredik: épül. Mert erről az újról a tökéletes látomás a rom volt. Az ókori elemeknek egyetlen épületen belüli, szertelen lebírását – ez az épület, anélkül, hogy egésszé egyesítené az elemeket, a rombolásban még erősebbnek bizonyulna az antik harmóniáknál – célozza az a technika, mely a részletekben tüntetően hivatkozik a tárgyi adatokra, szóvirágokra, szabályokra. „Ars inveniendi"-nek° kell hívni e költészetet. A zseniális emberről, az ars inveniendi mesteréről alkotott elképzelés azt az embert illette, aki szuverén módon tudott bánni a mintákkal. A „fantázia", a modernül értelmezett alkotó képesség, mint a szellemek hierarchiájának mércéje, ismeretlen volt. „Hogy mind ez ideig a német költészetben senki még csak nem is mérkőzhetett a mi Opitiusunkkal,° s még kevésbé tudná felülmúlni (erre a jövőben sem fog sor kerülni), annak legfőbb oka az, hogy pompás természetében rejlő, rendkívüli ügyessége mellett olyan jól ismeri a latinok és a görögök írásait, s ő maga is annyira ért a kifejezés és kitalálás művészetéhez."[48] A német nyelv azonban, ahogy a kor grammatikusai látták, ebben az értelemben csak egy másik „természet" az antik mintáké mellett. „A nyelv természete", így magyarázza Hankamer az ezzel kapcsolatos felfogást, „éppúgy ma-

gában foglal minden titkot, mint az anyagi természet." A költő „nem gyarapítja semmiféle erővel ezt a természetet, nem teremt semmiféle új igazságot abból az önállóan alkotó lélekből, mely önmagát nyilvánítja ki".[49] A költőnek nem szabad elpalástolnia kombináló műveleteit, ha egyszer nem anynyira a puszta egész, mint ennek szemmel látható szerkezete volt valamennyi szándékolt hatás középpontja. Ez az oka a kivitelezési mód tüntető megmutatásának, ami különösen Calderónnál, úgy ütközik ki, mint a falazás az olyan épületen, melynek vakolata lehullott. Ezért, ha úgy tetszik, e kor költőinek is nagy tanítómestere a természet. De számukra nem teremtményeinek bimbózó és virágzó, hanem túlérett és hanyatló állapotában jelenik meg. A természet az örök mulandóság képében tűnik fel előttük: azoknak a nemzedékeknek szaturnikus pillantása egyedül ebben ismerte fel a történelmet. Emlékművei – a romok – között laknak, Agrippa von Nettesheim szerint, a szaturnikus állatok. A pusztulással és egyes-egyedül ezzel zsugorodik össze a históriai történés, és vonul be a színre. A pusztuló dolgok összessége a legélesebb ellentétet jelenti a megdicsőült természetnek fogalmával szemben, melyet a korareneszánsz alkotott magának. Erről mutatta ki Burdach, hogy „egyáltalán nem a miénk" volt. „Még sokáig függő viszonyban marad a középkor nyelvhasználatától és gondolkodásától, még akkor is, ha a »természet« szó és az ezzel kapcsolatos képzet értéke szemmel láthatóan emelkedik. A XIV. és XVI. század közötti művészetelmélet a természet utánzásán mindenesetre az Isten alkotta természet utánzását érti."[50] Az a természet viszont, mely magán viseli a történelem menetének képét, a bűnbe esett természet. A barokk vonzódása az apoteózishoz ellentétes a dolgok rá jellemző szemléletmódjával. A tárgyak allegorikus jelentésük teljhatalmán viselik a nagyon is földinek pecsétjét. Sohasem

dicsőülnek meg belülről. Ezért ragyognak fel az apoteózis rivaldafényében. Aligha volt valaha költészet, melynek mesteri illuzionizmusa gyökeresebben száműzte volna alkotásaiból azt a látszatot, amely itt megdicsőít, s amelynek révén egykor jogosan törekedtek a művészi alkotó munka meghatározására. Úgy beszélhetünk mindenfajta barokk líra látszatnélküliségéről, mint e líra legszigorúbb jellegzetességeinek egyikéről. A drámában sincs másképp.

Igy kell halálon át elérni azt a létet,
Mely egyiptomi éjt Gosem napjára vált,
S öröklétet terít: gyönggyel ékes talárt![51]

Így festi a színház földszintjének nézőpontjából az örök életet Hallmann. A rekvizítumhoz való makacs ragaszkodás meghiúsította a szerelem ábrázolását. A világtól idegen, képzelődésben elvesző érzékiségé a szó.

Egy szép nő, köztudott, ezernyi bájjal ékes,
Dúska tál, jóllakat számos vendégeket,
Forrás, mely nem apad, ont hűs, ont hév vizet,
Sőt, édes vágy-tejet; fut száz csőbe-ágba
A jóizű cukor . . .[52]

A tipikus barokk alkotásokból teljesen hiányzik a tartalom elégséges eltakarása. Ez a kívánalom még a csekély igényű költői formákban is szorongató. És egészen hiányzik a kicsinyhez, a titokhoz való vonzódás. Amilyen szapora, olyan haszontalan az iparkodás, hogy talányos és rejtett mozzanatokkal pótolják. A valódi műalkotásban az örömnek lehetősége van arra, hogy illanó legyen, a röpke pillanatban éljen, elenyésszen, megújuljon. A barokk műalkotás nem akar mást,

csupán tartósságot, és minden porcikájával az örökkévalóba kapaszkodik. Csak így érthető meg, milyen felszabadító édességgel csábították az olvasót az új század első „enyelgései", és hogyan lett a chinoisérie° a rokokó számára a hieratikus Bizánc ellenképe. Ha a barokk kritikus úgy beszél az összművészi alkotásról, mint a kor esztétikai hierarchiájának tetőpontjáról és magának a szomorújátéknak eszményképéről,[53] akkor csak újszerűen igazolja a súlyosságnak ezt a szellemét. Harsdörffer, az allegória tapasztalt mestere szólalt fel a legalaposabban valamennyi művészet egybefűzésének érdekében. Mert éppen ezt diktálja az allegorikus szemlélet uralma. Winckelmann, polemikus túlzással ugyan, de mégis érthetővé teszi az összefüggést, mert megjegyzi: „Hiábavaló... azok reménysége, akik azt hiszik, odáig fejleszthető az allegória, hogy ily módon még egy ódát is megfesthetnénk."[54] Egy más, meglepőbb mozzanat is járul ehhez: az, ahogy a század költeményei megjelennek. Szabályszerűek az ajánlások, a saját és idegen tollból származó elő- és utószók, a szakvélemények, a mesterek referenciái. Agyonzsúfolt keretként fogják közre kivétel nélkül a nagyobb és összkiadásokat. Mert az olyan szem, amely magában a tárgyban lelte volna kedvét, ritka volt. Arra törekedtek, hogy mindazzal együtt vegyék birtokukba a műalkotásokat, ami a világhoz fűzte ezeket, s a velük való foglalkozás ekkor még egyáltalán nem volt felelősségtől mentes magánügy. Az olvasmány kötelesség volt, az olvasmány képzett. A közönség körében uralkodó ilyen felfogásnak felelt meg a termékek kimódolt testessége, titoknélkülisége és terjedelmessége. Ezek a termékek érzik: elsősorban nem az a rendeltetésük, hogy növekedjenek és kiterjedjenek az időben, hanem földi módra, a jelenvalóságban foglalják el helyüket. Ezért jutalmuk nem egy tekintetben elveszett. Mégis éppen ezért bontakozik ki további megmaradásuk folyamán ritka

világossággal a kritika. Kezdettől fogva ki vannak téve annak a bomlasztó kritikának, melyet az idő múlása gyakorolt rajtuk. A szépségben nincs semmi sajátos a tudatlan számára. Az ilyen embernek a német szomorújáték szinte egyedülállóan merev. Fénye elhalt, mert a legnyersebb volt. Ami megmarad, az az allegorikus utalások különös részlete: a tudás tárgya, mely a kitervelt romos építményekben fészkel. A kritika a művek megsemmisítése. Ezek a művek minden másnál inkább elébe sietnek e törekvésnek. A művek megsemmisítése: tehát nem – romantikus módon – a tudat felébresztése az eleven,[55] hanem a tudás meggyökereztetése az elhalt alkotásokban. A tartós szépség a tudás tárgya. És ha kérdéses is, vajon az a szépség, amely tartós, szépségnek nevezhető-e még – annyi bizonyos, hogy tudásra érdemes mozzanat nélkül belső szépség nincs. A filozófia nem mondhat le arról, hogy megkísértse a művekben rejlő szépség újbóli feltámasztását. „A tudománynak nem lehet feladata, hogy naiv műélvezetre vegyen rá, éppoly kevéssé, ahogy a geológusok és botanikusok sem tűzhetik ki célul egy szép táj iránti érzék felébresztését":[56] ez az állítás ugyanolyan téves, amilyen elhibázott az a hasonlat, melynek fednie kellene. Nagyon jól megteheti ezt a geológus, a botanikus. Sőt, ha nem tudjuk legalább sejtelemszerűen megragadni a részlet életét a struktúra révén, minden vonzalmunk a szépség iránt ábránd marad. A struktúrának és a részleteknek végső soron mindig történelmi töltésük van. A filozófiai kritika annak kimutatása, hogy a művészi forma funkciója éppen ez: filozófiai igazságtartalmakká tenni a minden jelentékeny mű alapját jelentő történelmi tárgyi tartalmakat. A tárgyi tartalmaknak ez az igazságtartalommá való átalakítása azt az egyre jobban szertefoszló hatást, mely évtizedről évtizedre veszít korábbi érdekességének vonzóerejéből, újjászületés forrásává teszi, amelyből teljességgel eltűnik min-

den rövid életű szépség, és a mű romként állandósul. A barokk szomorújáték allegorikus szerkezetében kezdettől fogva világosan kirajzolódnak a megmentett műalkotás ilyen romos formái.

A történelemből a természetbe való átfordulásnak, ami az allegória alapja, nem kis mértékben járt kezére az üdvtörténet is. Bármily világiasan, halogató módon fejtették is ki, kevesen ragadtatták el magukat annyira, mint Sigmund von Birken. Poétikája „példákkal szolgál születési, lakodalmas és halotti versezetekre, dicsőítő költeményekre és győzelmi szerencsekívánatok alkalmával szerzett dalokra, melyek Krisztus születésére és halálára, a lélekkel kötött szellemi menyegzőjére, fenségére és győzelmére vonatkoznak".[57] A misztikus „pillanat" átvált az aktuális „most"-ra; a szimbólum allegóriává torzul. Az üdvtörténeti eseményből kiválasztják az örökkévalót, s az, ami megmarad, elérhető, eleven kép a rendezés valamennyi kiigazító művelete számára. Ez legbelső mivoltában illik a barokk formaadás vég nélkül előkészítő, köntörfalazó, kéjesen késleltető modorához. Sőt, Hausenstein találóan jegyezte meg: az előtér festői apoteózisaiban túlzott realizmussal szokás eljárni, hogy annál hitelesebb színben tűnjenek fel a távolabbi, látomásos tárgyak. A drasztikus előtér arra törekszik, hogy a világ minden történését összegyűjtse magában, nem csupán azért, hogy növelje az immanencia és a transzcendencia közt feszülő távolságot, hanem azért is, hogy az elképzelhető legnagyobb szigort, kizárólagosságot és könyörtelenséget eszközölje ki ezek számára. Az érzékelhetőség felülmúlhatatlan gesztusa, amikor ily módon Krisztus is az ideiglenesség, mindennapiság, megbízhatatlanság síkjára tolódik át. Itt nagy erővel nyomul be a Sturm und Drang, s ennek szellemében írja Merck, hogy „semmivel sem

kicsinyítheti a nagy embert az, ha tudjuk róla, hogy istállóban született, és pólyában feküdt az ökör és a szamár között".[58] És nem utolsósorban nevezhető barokknak éppen az, ami sértő, támadó ezekben a gesztusokban. Mikor a szimbólum magába olvasztja az embert, az intencióban rejlő allegorikus mozzanat, kitörve a lét alapjaiból, szemberohan az intencióval, és ilyen módon győzi le. A barokk lírára ugyanez a mozgás jellemző. Költeményeiben „nincs előrehaladó mozgás, hanem belülről duzzad fel".[59] Mindig újszerűen és mindig meglepően kell kibontakoznia az allegóriának, hogy ellenállhasson az elsüllyedésnek. A szimbólum ellenben, ahogy a romantikus mitológusok felismerték, állhatatosan ugyanaz marad. Mennyire feltűnő az ellentét az emblémáskönyvek egyforma verssorai, a „vanitas vanitatum vanitas"[o] és a divatos ipar között, mely a század közepe óta nyakra-főre termelte az allegóriákat! Az allegóriák elavulnak, mert lényegükhöz tartozik a meghökkentés. Ha a melankolikus tekintet allegorikussá változtatja a tárgyat, ha eltünteti belőle az életet, ha holtan marad vissza a tárgy, de ugyanakkor biztosítva van számára az örökkévalóság, akkor kényre-kedvre ki van szolgáltatva az allegória alkotójának. Más szóval: mostantól fogva teljesen képtelen arra, hogy valamiféle jelentést, valaminő értelmet sugározzon; azt, hogy mit jelentsen, az allegória készítője szabja meg. Ő helyezi bele a tárgyba, és ő az adományozó: a tényállás ezúttal nem pszichológiai, hanem ontológiai. Az allegória megalkotójának kezében a tárgy valami mássá lesz, általa valami másról beszél, belépést biztosít neki a rejtett tudás tartományába, melynek emblémájaként tiszteli. Ez az allegória írásjellegének lényege. Nem más, mint séma; e séma pedig a tudás tárgya, melynek csak akkor lesz el nem veszíthető tulajdonává, ha rögzítve van: rögzített kép és rögzítő jel egyszerre. A barokk tudáseszménye, az elraktá-

rozás, melynek emlékművei az óriási könyvtárak voltak, az írásképben teljesedik ki. Mint ilyen kép – majdnem annyira, mint Kínában – nem csupán a tudni való dolgok jele, hanem maga is tudásra érdemes tárgy. Az allegória ezzel a jellegzetességgel kapcsolatosan is egyfajta öneszmélés kezdete lett a romantikusok korában. Itt elsősorban Baader említendő. *A gondolatok jeleinek befolyásáról a gondolatok létrejöttére és alakjára* című írásában ez áll: „Ismeretes, csupán rajtunk múlik, hogy konvencionális gondolati jelként használjunk egy tetszés szerinti természeti tárgyat, ahogy ezt a szimbolikus és a hieroglifa-írásban látjuk, s ez a tárgy azután csak akkor ölt új jelleget, ha nem természet adta ismertetőjeleit, hanem azokat akarjuk közölni általa, melyeket mintegy mi kölcsönöztünk a tárgynak."[60] Ehhez a szöveghez egy jegyzet szolgáltatja a kommentárt: „Nem ok nélkül való, hogy mindaz, amit a külső természetben látunk, számunkra írásként, mégpedig olyan jelbeszédként fogható fel, melyből ugyanakkor hiányzik a leglényegesebb: a jelentés – erre az embernek mindenképp máshonnan kellett szert tennie, s máshonnan kellett kapnia."[61] „Máshonnan" veszi hát ezt az allegória készítője, s eközben egyáltalán nem kerüli el az önkényeskedést, a tudás hatalmának drasztikus kinyilvánítását. A titkos jeleknek az a bősége, melyet készen talált a teremtmények történelmileg mélyen kijegecesedett világában, igazolja Cohennak a „pazarlás"-t illető panaszait. Lehetséges, hogy ez nem illik a természet gyakorlatához; az a kéjelgés, mellyel sötét szultánként uralkodik a jelentés a dolgok háremében, páratlan módon juttatja kifejezésre ezt a pazarlást. Sőt, jellemző a szadistára, hogy tárgyát megfosztja méltóságától, és ezután – vagy ezáltal – elégül ki. Így tesz hát az allegóriakészítő is ebben a kitalált és valóban átélt kegyetlenségektől megrészegült korban. Nem mentes ettől még a vallásos tárgyú festészet sem. A „felpil-

lantás", amit „olyan sémává" dolgoz ki a barokk festészet, „mely teljesen független a pillanatnyi – tárgy meghatározta – helyzettől",[62] szavakkal kifejezhetetlen módon árulja el és fosztja meg értéküktől a dolgokat. Az érzékelhető dolgoknak nem leleplezése, hanem éppenséggel lecsupaszítása a barokk képírás funkciója. Az emblémakészítő nem a „kép mögötti"[63] lényegét adja. Írás, képaláírás gyanánt – ahogy az emblémáskönyvekben ez bensőségesen kapcsolódik össze az ábrázolt tárggyal – a kép elé rántja ennek a tárgynak a lényegét. A szomorújáték is, mely az allegória köréből nőtt ki, alapjában véve és formáját tekintve könyvdráma. Ez a felismerés egyáltalán nem érinti előadhatóságát és ezzel kapcsolatos értékét. De bizonyára felvilágosít afelől, hogy ezeknek a szomorújátékoknak kiválasztott nézője töprengő és legalábbis az olvasóhoz hasonló módon mélyedt el bennük; hogy nem túlságos gyakorisággal, de azután villámgyorsan váltakoztak a szituációk, akár a szedéstükör aspektusa, mikor lapozunk egy könyvet; s megmagyarázza azt is, miképpen sejtette meg – bár idegenkedve és kelletlenül – e drámák törvényét a régebbi kutatás, amikor ragaszkodott ahhoz, hogy soha nem adták elő őket.

Ennek a szemléletnek bizonyára nem volt igaza. Mégis az allegória az az egyetlen és roppant szórakozás, mely a melankolikus embernek kínálkozik. Bizonyára hamarosan visszavonul a tárgy vigasztalan, hétköznapi ábrázata mögé az a gőgös hivalkodás, amivel a banális tárgy látszatra felbukkan az allegória mélységéből; a beteg embernek az egyedi és csekély dologgal kapcsolatos érdeklődését alighanem nyomon követi a csalódott lemondás arról a kiüresedett emblémáról, melynek ritmikáját egy spekulatíven hangolt megfigyelő sokatmondó ismétlődéssel fedezhetné fel a majmok viselkedésében. De

mindig újra előtérbe nyomulnak azok az alaktalan részletek, melyek egymagukban allegorikusan szerepelnek. Mert ha úgy hangzik az előírás, hogy „minden dolgot önmagában kell szemügyre venni", „így gyarapodik az intelligencia, így fejlődik az ízlés finomsága",[64] akkor minden időben jelen van az ilyen intenció adekvát tárgya. Harsdörffer azzal érvel a *Játékos beszélgetések*-ben egy külön műfaj mellett, „hogy a Bírák Könyve IX. 8. szerint az aiszóposzi mesék állatvilága helyett élettelen tárgyak – erdő, fa, kő – jelennek meg cselekvő módon, miközben beszélnek is, ugyanakkor pedig egy más műfaj is létrejön azáltal, hogy szavak, szótagok, betűk lépnek fel szereplők gyanánt".[65] Ami ezt az utóbbi irányzatot illeti, magasan kitűnt Christian Gryphius, Andreas fia, didaktikus színművében, *A német nyelv különböző korszakai*-ban. Teljesen világos ez a szétdarabolás, az allegorikus szemlélet egyik alapelve, a grafikában. Főként a barokkban látható, hogy az allegorikus személy háttérbe szorul azokkal az emblémákkal szemben, melyek legtöbbször a szétszórtság zavaros, szomorú állapotában tűnnek fel. Winckelmann *Egy allegória kísérlete* című művének tekintélyes része úgy értelmezhető, mint lázadás e stílus ellen. „Az egyszerűség olyan kép megtervezéséből áll, mely a lehető legkevesebb jellel fejezi ki a megmagyarázandó dolgot, és ez jellemzi az allegóriát az antikvitás legjobb korszakaiban. Később az történt, hogy sok fogalmat éppoly sok jellel egyesítettek egyetlen alakban, mint amilyenek azok az istenségek, melyeket pantheosznak neveznek, s amelyek valamennyi isten tulajdonságaival fel vannak ruházva... Egy vagy több fogalom legjobb és legtökéletesebb allegóriáját egyetlen alakban kell felfogni vagy ábrázolni."[66] Így beszél a szimbolikus totalitásra törő akarat, ahogy a humanizmus ezt a teljességet az ember képében tisztelte. Az allegorikus alkotásból azonban töredék módjára merednek ki a dolgok. En-

nek a témakörnek voltaképpeni teoretikusai, még a romantikusok sem tudtak semmit felhozni e dolgok javára. Ezek a jelenségek hozzámérettek a szimbólumhoz, és könnyűnek találtattak. „A német jelkép ... teljesen híjával van a jelentőségteljes méltóságnak. Ezért az alacsonyabb szférára ... kellene korlátozódnia, s egészen ki kellene hogy rekesszék a szimbolikus mondások közül."[67] Creuzernek ezzel a tételével kapcsolatban jelenti ki Görres: „Minthogy ön a misztikus szimbólumot olyan formális szimbólumként értelmezi, melyben a szellem arra törekszik, hogy megszüntesse a formát és szétrombolja a testet, a plasztikusat ellenben a szellem és a természet közt húzódó tiszta középvonalként, hiányzik még az előbbi ellentéte, a reális szimbólum, mikor is a testi forma elnyeli a lelki szubsztanciát, s erre a helyre azután nagyon jól illik az embléma és a német jelkép, bornírt értelmében."[68] A két szerző romantikus álláspontja túlságosan ingatag volt ahhoz, hogy fel ne ingerelte volna őket az a racionális didaktika, mely gyanakvással nézett erre a formára; másfelől, persze, tagadhatatlan, hogy Görresnek legalábbis meg kellett sejtenie azt a jóravaló, szeszélyes, népi elemet, mely nem kis részben tartozéka e forma termékeinek. A kérdés tisztázását elmulasztotta. S még ma sem magától értetődő a legkevésbé sem, hogy – ami a dolog elsőbbségét illeti, a személy, a töredék elsőbbségét az egész előtt – az allegória polárisan, de éppen ezért egyenlő erővel áll szemben a szimbólummal. Az allegorikus megszemélyesítés mindig is megtévesztő volt annak felismerése tekintetében, hogy nem a dolog megszemélyesítése volt a feladata, hanem az, hogy személyként léptetve fel, csak annál impozánsabbá formálja a dologiságot. Nagyon éles szeme volt éppen ebben a vonatkozásban Cysarznak. „A barokk vulgarizálja a régi mitológiát, hogy mindenbe alakokat (nem pedig lelkeket) helyezzen: az ovidiusi esztétizálás

és a vallás hieratikus tartalmának új latin profanizálása után ez az elidegenedés végső fokozata. A testiség átszellemítésének a leghalványabb nyoma sincs. Megszemélyesítik az egész természetet, de nem azért, hogy bensőségesebbé, hanem, ellenkezőleg, azért, hogy – lélektelenebbé tegyék."[69] Az a zavaros nehézkesség, amiért vagy a tehetségtelen művészeket, vagy a belátás híján levő megrendelőket okolták, nem választható el az allegóriától. Annál figyelemreméltóbb, hogy Novalis, aki a későbbi romantikusoknál hasonlíthatatlanul szabatosabban tudta függetleníteni magát a klasszikus eszményektől, azon a pár helyen, ahol ezt a témát érinti, az allegória mibenlétének mély ismeretéről tesz tanúbizonyságot. A következő jegyzet figyelmes olvasója előtt egy csapásra életre kel a XVI. század magas hivatalt viselő, a titkos államügyekben alaposan tájékozott és feladatokkal bőven elhalmozott költőjének enteriőrje: „A világi üzlettel járó munkák is kezelhetők költői módon... A stílus egyfajta régiessége, a tömegek hibátlan elhelyezése és rendje, az allegóriára történő halvány utalás, egyfajta furcsaság, áhítat és csodálkozás, ami átdereng az írásmódon – ezek jelentik e művészet néhány lényeges vonását."[70] Csakugyan ilyen szellemben fordul a barokk gyakorlat a reális dolgok felé. Hogy a romantikus lángelme éppen az allegória területén érintkezik bensőségesen a barokk szellemmel, ez a második töredék is világosan bizonyítja: „Versek, melyek pusztán jól hangzanak, és tele vannak szép szavakkal, ám ugyanakkor nélkülöznek minden értelmet és összefüggést – legföljebb néhány strófa érthető –, akárcsak a legkülönfélébb dolgokból álló töredékek. Az igazi költészetnek legföljebb allegorikus értelme lehet nagyjából és egészében, csak közvetett hatást kelthet, mint a zene stb. Ezért a természet teljességgel költői s ugyanígy egy varázsló, egy természettudós szobája, egy gyerekszoba, egy lomtár vagy éléskam-

ra."[71] Egyáltalán nem véletlen, hogy az allegória kapcsolatba hozható azzal, ami töredékes, rendetlen és túlzsúfolt a varázslók szobáiban vagy az alkimista műhelyekben, úgy, ahogy éppen a barokk ismerte ezeket. Vajon Jean Paulnak, a német költők közt a legnagyobb allegória-alkotónak, művei nem effajta gyermek- és szellemkamrák-e? Sőt, a romantika kifejezési eszközeinek valódi története senki másnál nem mutathatná ki jobban azt, mint nála, hogy még a töredék és az irónia is az allegória átalakítása. Elég annyi: a romantika technikája nem egy irányból vezet az emblematika és az allegória területére. Az allegória – így fogalmazhatjuk meg e kettő viszonyát – fejlett alakjában, a barokkban, udvart tart: figurális középpontja körül csoportosul az emblémák bősége, azon centrum körül, mely, a fogalmi átírásokkal ellentétben, a valóságos allegóriákból nem hiányzik. Az emblémák látszólag önkényesen rendeződnek el: *A megzavarodott „udvar"* – ez a spanyol szomorújáték-cím – az allegória mintájának rangjára tarthatna igényt. „Szétszórtság" és „összeszedettség" ennek az udvarnak a törvénye. Jelentésük rendjében gyűjtötték össze a dolgokat; a létezésük iránti részvét hiánya szórta újra szét őket. Az allegorikus szín rendetlensége itt a gáláns korszak budoárjának ellenpárja. Ennek a kifejezési formának dialektikájához illőn az elrendeződés lazasága ellensúlyozza az egybegyűjtés fanatizmusát: különösen paradox módon hat a vezeklés vagy a hatalom eszközeinek gazdag elosztása. Az, hogy – miként Borinski kitűnően mondja a barokk építészeti formáról „ez a stílus túlzott konstruktív követeléseiért dekoratív, nyelvében »gáláns« módon kárpótol",[72] igazolja ezt a stílust, mint az allegóriával egyidejű jelenséget. Stíluskritikailag kell olvasnunk, ennek az észrevételnek értelmében, a barokk poétikát is. A „tragédiá"-val kapcsolatos elmélete egyenként, élettelen alkotóelemek gyanánt kezeli az antik tragédia törvé-

nyeit, és a tragikus múzsa allegorikus alakja köré csoportosítja ezeket. Csakhogy, hála a szomorújáték klasszicista félremagyarázásának, amelyet aztán a barokk önmaga félreismeréseként gyakorolt, az ókori tragédia „szabályai" azokká az amorf, obligát és emblematikus szabályokká változhattak át, melyekből az új forma kialakult. Az ilyen allegorikus szétdarabolódás és széthullás közepette a görög tragédia képe úgy tűnt fel, mint amely egyedül lehetséges, mint a „tragikus" költészet természetes ismertetőjele általában. Szabályai súlyos jelentőségű útmutatásokká válnak a szomorújáték számára; szövegeit úgy olvassák, mint szomorújátékok szövegeit. Hogy ez mennyire volt akkor és később is lehetséges, arról a hölderlini Szophoklész-fordítások adnak helyes fogalmat a költő késői korszakából, melyet Hellingrath nem véletlenül nevezett „barokk"-nak.

Ti erőtlen szavak, szétszabdalt darabok,
Sok sekély árny-szegély, tőlem táguljatok;
Kõve-járó malom korpájába keverlek,
Ha mély jel-kép akad, min fönnakad a
Rejtett.

Franz Julius von dem Knesebeck:
Hármas renden lévő jelképek

Az allegória filozófiai megismerése, határformájának dialektikus ismerete pedig különösképpen, az a kizárólagos alap, melyből élénk – s ha szabad így mondanunk: szép – színekkel emelkedik ki a szomorújáték képe; az egyetlen alap, melyhez nem tapad a retus szürkesége. A kórusban és a közjátékban annyira szembeszökő a szomorújáték allegorikus struktúrája, hogy soha nem kerülhette el egészen azoknak a figyelmét, akik szemügyre vették. De éppen ezért kínáltak minden időben rést a kritika támadásainak: ezen át hatoltak be, hogy szétrombolják, abba az épületbe, mely nem átallotta görög templomnak nevezni magát. Így Wackernagel: „A kórus a görög színház öröksége és tulajdona: csak ebben a színházban tekinthető történeti előzmények szerves következményének. Nálunk soha nem volt alkalom kifejlődésére, s ezért csak kudarccal végződhettek azok a kísérletek is, melyekkel a XVI. és XVII. század német drámaírói... megpróbálták a német színpadon is meghonosítani."[1] Tagadhatatlan a görög kórusdrámának a nemzeti viszonyokhoz való kötöttsége, de éppily tagadhatatlan, hogy hasonló feltételek érvényesülnek a XVII. század látszólagos görög-utánzásában. A kórus a barokk drámában nem külsőség. Belső tulajdona ugyanolyan értelemben, ahogy a lényeghez tartozik egy oltár gótikus faragása a nyitott és történetekkel telifestett szárnyak mögött. A kórusban, illetve a közjátékban, az allegória már nem tarka, nem törté-

nésekhez fűződik, hanem tiszta és szigorú. A lohensteini *Sophonisbe* IV. felvonásának végén Gyönyör és Erény vetélkedésére kerül sor. Végül is Gyönyör lelepleződik, és Erény ezt mondja róla:

Angyalunk szépségét: nézzük tehát!
Le kell húznom elébb kölcsön-kabátját.
Koldus is hordhat-e rútabb cihát?
Ki nem fut e rabnőtől, látva báját?
Mert ha koldus göncét is eldobod:
Nézd, nyújt-e disznó is mocskabbja látványt?
Rákos seb itt, rothadt fekély amott.
Örvényébe gennyedző borzadály ránt.
Fejtől hattyú Gyönyör, disznó alul.
Hát az arcról is el festéke-fátyol!
Itt hús rohad, ott tetü gyarapul,
Így lesz sár a Gyönyör liliomából.
Tovább! csupázd még alsóbb rongyait!
Mi látszik? Dögtetem holt csontja-váza.
Hát nézd, édes Gyönyöröd hol lakik:
Hogy a sintérdombon lakjon! Lapátra![2]

Ez a Világ Asszonyság régi, allegorikus motívuma. Az effajta markáns szövegek vezették rá hellyel-közzel az előző század szerzőit is arra, hogy miről van itt szó. „A kórusokban – mondja Conrad Müller – csökken Lohenstein cikornyás természetének nyomása nyelvi zsenijére, mert szavainak cirádája, mely furcsán fest a tragédia stílusos templomán, sajátos módon összhangban van az allegória cicomájával."[3] S ahogy a szóban, úgy nyilatkozik meg figurális és szcenikai téren is az allegória. Ez a közjátékokban éri el tetőpontját megszemélyesített tulajdonságaival, a megtestesült erényekkel és bű-

nökkel, anélkül, hogy valamiképpen ezekre korlátozódnék. Mert nyilvánvaló, hogy egyfajta típus-sor – király, udvaronc, bolond – allegorikus értelmű. Itt újra érvényesek Novalis megsejtései: „Csak a voltaképpeni látványos jelenetek tartoznak a színházra. Allegorikus szereplők, többnyire csak ilyenekről van szó. A gyermekek reményeket jelentenek, a lányok vágyakat és óhajtásokat."[4] Ez nagy megértésről tanúskodik a voltaképpeni színielőadásnak és az allegóriának kapcsolódását illetően. Az utóbi alakjai a barokkban természetesen mások és – keresztény és udvari módon – meghatározottabbak voltak, mint ahogy Novalis színezi ki őket. Hogy milyen ritka és milyen bizonytalan vonatkozásban van a mese ezeknek az alakoknak tulajdonképpeni moralitásával: ebből derül ki a figurák allegorikus mivolta. Az *Örmény Leó*-ban egyáltalán nem dönthető el, vajon bűnös vagy bűntelen embert talál-e Balbus csapása. Elég annyi, hogy a királyról van szó. Máskülönben nem érthető az sem, hogy jóformán tetszés szerint foglalhatnak helyet a szereplők egy allegorikus apoteózis élőképében. „Erény" dicsőíti Masinissát,[5] aki gazfickó. A német szomorújáték soha nem értett ahhoz, hogy olyan titokban bontsa szét egy szereplő vonásait egy allegorikus figura köntösének ezer redőjére, mint ahogy Calderón értett hozzá. Nem sikerült jobban az sem, ami Shakespeare-nek, hogy új, egyedülálló szerepekben interpretáljon allegorikus alakot. „Shakespeare bizonyos figurái magukon viselik a moral play-allegória fiziognómiai vonását; de csak a leggyakorlottabb szemnek felismerhetően; ami ezt a vonást illeti, mintegy allegorikus ködsüvegben járkálnak. Ilyenfajta alakok Rosenkrantz és Guildenstern."[6] A német szomorújátéknak, minthogy belefeledkezett a komolyságba, nem adatott meg az allegóriának az a fajtája, melyből hiányzik a feltűnés. A világi drámában kizárólag a komikum ad polgárjogot az allegóriának; amikor komoly ábrázattal jele-

nik meg a komikum, váratlanul gyilkos hatást kelt az allegória.

A közjáték növekvő fontosságú – a közjátéké, mely már Gryphius középső periódusában a kórus szerepét tölti be a drámai katasztrófa előtt[7] – egybeesik allegorikus pompája kifejlődésének mindinkább erősödő előtérbe nyomulásával. Hallmann-nál tetőződik. „Ahogy a beszéd díszítőelemei elborítják a szerkezetet, a logikus értelmet... és rendeltetésükkel ellentétessé torzulnak, ugyanúgy... takarja el az egész dráma struktúráját a beszéd stílusától kölcsönzött díszítmény színre alkalmazott példázat, színre alkalmazott antitézis és színre alkalmazott metafora alakjában."[8] Ezek a közjátékok kézzelfoghatóan szolgáltatják az eredményt annak az allegorikus szemléletnek premisszáiból, melyre korábban a dráma erőfeszítése irányult. Akár valaminő allegorikus, „spirituálisan" találó példázatot dolgoznak fel az ókori történelemből, a jezsuita iskoladráma nyomdokain haladva – Hallmann: a Dido-kórus az *Adónisz és Rosibellá*-ból, a Callisto-kórus a *Katalin*-ból[9] –, akár, ahogy Lohenstein teszi különös szeretettel, a szenvedélyek valamely épületes pszichológiáját fejlesztik ki a kórusok, vagy, mint Gryphiusnál, a vallásos elmélkedés uralkodik bennük – a drámai történést mindezekben a típusokban többé vagy kevésbé nem egyszeri, hanem a természet rendjéből szükségszerűen következő, a világ folyásában gyökerező katasztrófának fogják fel. De az allegória gyakorlati alkalmazásából sem következik a drámai cselekmény kiélezése, hanem csak szélesen kezelt, exegetikus közjáték. Egy-egy felvonás nem az előzőből születik, hanem inkább teraszosan emelkedik. Egyidejű körültekintés széles síkjain nyugszik a drámai alkotmány, melynél a közjáték lépcsős építménye egy kiugróan tervezett szobrászi mű talapzatává lett. „A példázat

említésével a beszédben párhuzamosan halad szcenikai ábrázolása, élőkép alakjában (Adónisz); sőt, effajta példázatok hármasával, négyesével és hetesével halmozva állnak egymás mellett a színpadon (Adónisz). Ugyanez a jelenetezési transzpozíció rejlik a retorikus megszólításban is: Lássad... miről tudósítanak a szellemek prófétáló beszédei."[10] Az allegória akarása a „csendes ábrázolás"-ban minden erejével visszahozza a térbe a már elhangzott szót, hogy megközelíthetővé tegye a képzelet híján lévő tekintetnek. Hasonlattal szólva: az atmoszferikus kiegyenlítődés a drámai szereplő látomásos és a néző profán érzékelésének tere között – olyan színpadi merészség ez, melyre még Shakespeare is alig-alig vállalkozott –, minél kevésbé sikerül ezeknek a kisebb mestereknek, annál érthetőbben nyilvánítja ki a benne rejlő szándékot. Az élőkép látomásszerű leírása a barokk drasztikum és barokk ellentétesség diadala – „a cselekmény és a kórusok világa elvált egymástól; úgy különböznek, mint az álom és a valóság".[11] „Andreas Gryphius drámai technikájára az jellemző, hogy a cselekményben és a kórusokban a dolgok és történések reális világa igen élesen elválik a jelentések és okok eszményi világától."[12] Ha ezt a két megállapítást két premisszaként használhatjuk, nem nehéz levonnunk a következtetést, hogy az a világ, amely a kórusokban ad hírt magáról, az álmoké és a jelenéseké. E kettő egységének átélése a melankolikus ember legsajátabb tulajdona. Ennek ellenére a cselekmény és a közjáték gyökeres szétválása nem nyilvánvaló a kiválasztott néző számára. A dráma menetében összetartozásuk is kiderül hellyel-közzel. Így amikor a kórusban Agrippinát megmentik a nimfák. Jellemző módon soha szebben és hatásosabban, mint valamelyik szereplő álmában, ahogy a *Papinianus* IV. felvonása utáni közjáték mutat be egy ilyen alvó embert Bassianus császár személyében. Miközben alszik, egy

kórus eljátssza sokatmondó játékát. „A császár felébred, és szomorúan távozik.”[13] „Hogy a költő, akinek szemében a kísértetek valóságosan létezők voltak, az ábrázolás folyamán miképp kapcsolja ezeket össze allegóriákkal – ez a kérdés hiábavaló”,[14] jegyzi meg Steinberg igazságtalanul. A kísértetek, mint a mély jelentésű allegóriák, a szomorúság birodalmából származó tünemények; a szomorkodó, a jeleken és a jövőn tépelődő ember idézi meg őket. Nem ennyire világosak azok az összefüggések, melyek az élők szellemének sajátságos megjelenésével kapcsolatosak. „Sophonisbe lelke” a lohensteini szomorújáték első kórusában megjelenik tulajdon szenvedélyei előtt.[15] Hallmann-nak a *Liberatá*-hoz[16] és az *Adónisz és Rosibellá*-hoz[17] készített szcenáriumában viszont csak kísértetnek álcázásról van szó. Ha Gryphius egy szellemet Olympia alakjában léptet fel,[18] akkor ez a motívum új fordulata. Mindez természetesen nem jelent merő „esztelenség”-et,[19] ahogy Kerckhoffs megjegyzi, hanem sajátságos bizonyítéka annak a fanatizmusnak, mely még azt is, akiből éppenséggel egy van – a szereplőt –, megsokszorozza az allegóriában. Ennél talán jóval furcsább allegorizálásról van szó egy előírásban, mely Hallmann *Sophiá*-jában található: amikor ugyanis – ahogy szinte kényszerű a feltevés – nem két halottnak, hanem magának a Halálnak megjelenésformái azok, amelyek mint „két halott, nyilakkal ... nagyon szomorú balettet táncolnak, miközben kegyetlen mozdulatokkal fenyegetik Sophiát”.[20] Ez hasonlít bizonyos emblematikus ábrázolásokra. Az *Emblemata selectiorá*-ban° például van egy tábla,[21] melyen egy félig viruló, félig elhervadt rózsa látható egyszerre, a nap pedig ugyanazon a tájon felkelőben és lemenőben. „A barokk lényege cselekvéseinek egyidejűségében rejlik”,[22] mondja Hausenstein, meglehetősen elnagyoltan, de megsejtve magát a tényt. Mert az időnek a térben való megjelenítésére – s mi

más az idő szekularizálása, mint szigorú jelenlétté változtatása? – a történés egyidejűsége a leghathatósabb eszköz. – Valóság és jelentés kettőssége a színpad berendezésében tükröződött. A közbülső függöny lehetővé tette, hogy az előtér játékai olyan jelenetekkel váltakozzanak, melyek a színpad egész mélységére kiterjedtek. És „a pompát, melynek kifejtésével nem takarékoskodtak... csak a színpad hátsó részén tudták igazán érvényre juttatni".[23] Mivel mármost a szituáció feloldása a befejezés apoteózisa nélkül nem volt lehetséges, a bonyodalmak a színpad korlátozott előterében csupán a készülődésre szorítkozhattak, a megoldás az allegorikus teljességben játszódott le. Ugyanez az elosztás érvényesül az egész tektonikus szerkezetében. Utaltak arra, hogy ezekben a drámákban a klasszicista díszlet ellentétes a kifejezés stílusával. Ennek megfelelő tényre bukkant Hausenstein, aki azt állítja, hogy a matematika határozza meg a kastélynak és a háznak, bizonyos mértékig még a templomnak is a külsejét, az épületbelsők stílusa viszont a burjánzó képzelet területe.[24] Ha egyébként a meglepetés, sőt a kuszaság nem idegen e drámák szerkezetétől, és hangsúlyoznunk kell, hogy ennyiben ellentétes a cselekmény menetének klasszicista átlátszóságával, a tárgyválasztás egzotizmusa közel áll hozzá. A szomorújáték hathatósabban ösztönöz a költői mese kitalálására, mint a tragédia. S ha ezzel kapcsolatban utaltak a polgári szomorújátékra, ilyen értelemben jóval tovább mehetnénk, és emlékeztethetnénk Klinger *Sturm und Drang*-jának első címére. „A zűrzavar": így nevezte a költő ezt a drámát. Már a barokk szomorújáték kusza bonyodalom elérésére törekszik változásaival és cselszövényeivel. Éppen ezen a ponton egészen nyilvánvaló, milyen szorosan kapcsolódik az allegóriához. Egyfajta szövevényes csoportosulásból derül ki a cselekmény értelme, hasonlóan a monogramba fonódott betűkhöz. Birken

balettnek nevezi az énekes játékok egy fajtáját, „ezzel utalva arra, hogy az alakok helye és elrendezése, valamint a felvonulás külső pompája ilyenkor a leglényegesebb. Az ilyen balett nem más, mint allegorikus festmény eleven figurákkal és változó jelenetekkel. Ami elhangzik, attól távol áll, hogy dialógus legyen; csupán a képek magyarázata akar lenni, melyet maguk a képek mondanak el".[25]

Ezek a magyarázatok, ha különben lemondunk erőszakolt alkalmazásukról, a szomorújátékokra is vonatkoznak. Hogy egy allegorikus típus-rendszer bemutatásáról van itt szó, az már a kettős címek szokásából is nyilvánvaló. Bizonyára megérné a fáradságot annak kiderítése, miért csak Lohenstein nem vesz egyáltalán tudomást erről. Ezek a címek közül az egyik a tárggyal, a másik az allegóriával kapcsolatos. A középkori nyelvhasználathoz igazodva triumfálva jelenik meg az allegorikus alakzat. „Amiként Katalin előbben bizonyította Szent Szeretet győzelmét Halálnak felette, azonképpen bizonyítják ezek Halál triumfusát avagy győzedelmi pompáját a földi szeretet fölött",[26] mondja a *Cardenio és Celinde* tartalmi ismertetése. „Ennek a pásztorjátéknak legfőbb célja – jegyzi meg Hallmann az *Adónisz és Rosibellá*-val kapcsolatban – az eszes és Halál felett triumfáló Szeretet."[27] „Győzedelmes Erény": ezt a címet adja Haugwitz a *Szolimán*-nak. Ennek a kifejezési formának újabb divatja Itáliából eredt, ahol a felvonulásokon a trionfik voltak az uralkodók. A *Trionfi*[o] mély hatást kiváltó fordítása,[28] mely 1643-ban jelent meg Köthenben, alighanem serkentően hatott ennek a mintának érvényesülése tekintetében. Itália, az emblematika őshazája, kezdettől fogva irányadó volt ezekben a dolgokban. Vagy ahogy Halmann mondja: „A taljánok, amiképpen mindennek feltalálásában kitűnnek: nem kevésbé ugyanígy bizonyságot tettek

művészetükről az emberi boldogtalanság emblematikus leleplezése terén is."[29] A beszéd a dialógusokban nemritkán csak elővarázsolt képaláírás azokkal az allegorikus konstellációkkal kapcsolatban, melyekben egymáshoz viszonyulnak a figurák. Röviden: a szentencia allegorikusan magyarázza a színpadi képet, ennek a képnek aláírásaként. Ilyen értelemben nagyon találóan „szép, betűzött mondások"-nak[30] nevezhetők a szentenciák, ahogy Klai fejezi ki magát a Heródes-dráma előszavában. Ami elrendezésüket illeti, még Scaligertől származó, határozott utasítások vannak forgalomban. „Az oktató mondások és szentenciák mintegy a szomorújáték tartóoszlopai; kijelentésük azonban nem szolgák és csekély értékű emberek, hanem a legelőkelőbb és legéltesebb személyek dolga."[31] De nemcsak tulajdonképpeni emblematikus mondások,[32] hanem egész beszédek hangzanak el olykor-olykor, mintha természetüknél fogva egy allegorikus rézmetszet alatt állnának. Így a hős belépő versei a *Papinianus*-ban:

Ki mind-fölébe hág, s gazdag, büszke erény
Csúcsáról látja, mily szegény a sok szegény,
Lát birodalmakat fénylőn lángba-borulni,
Lát zúgó habokat mezők fölé tolulni,
Lát haragos eget, villámot-mennykövet
Tornyon és templomon, s hogy éji enyhület
Tűző napon el-ég; s ha diadaljelet lát,
Övezik azt legott sok ezer számra hullák;
Ily ember (meglehet) sok mindenből kivált:
De az Örvény öle őt vonzza legkivált.[33]

Ami a barokk festészetben a fényeffektus, az itt a szentencia: vakítóan villan fel az allegorikus szövevény homályában. Megint egy híd, mely átível a kifejezés egy régebbi módjá-

hoz. Ha Wilken *A vallásos tárgyú színműveket kritikai tárgyalásáról* című írásában az ilyen játékok szerepeit azokkal a feliratos szalagokkal hasonlította össze, melyeket „a régi festményeken az olyan személyek képéhez illesztettek, akiknek a szájából kinyúlnak",[34] akkor ugyanez áll a szomorújátékok szövegének számos helyéről. „Zavar bennünket – írhatta még huszonöt évvel ezelőtt R. M. Meyer –, ha régi mesterek festményein feliratos szalagok lógnak a figurák szájából... és szinte megborzadunk a gondolattól, hogy valaha minden alak, melyet művész keze alkotott, ilyen szalagot hordott a szájában, s ezt úgy kellett a nézőnek olvasnia, mint egy levelet, hogy azután újra elfelejtse a küldöncöt. Ennek ellenére... tudomásul kell vennünk: az egyén e csaknem gyerekes felfogásának egy nagyszerű közfelfogás volt az alapja."[35] Ennek kapásból való kritikai vizsgálata természetesen nemcsak azzal járna, hogy kelletlenül megszépítjük, hanem megértésétől is oly messzire kellene távolodnunk, mint a szerző teszi azzal a magyarázattal, hogy ez a szemléletmód abból az „ősi korból" származik, amikor „minden eleven" volt. Sokkal inkább arról van szó – és ezt kell majd kifejtenünk –, hogy a nyugati allegória, egybevetve a szimbólummal, késői, igen pregnáns műveltségi konfliktusokból kifejlődött képződmény. Az allegorikus szentencia összehasonlítható a feliratos szalaggal. S megint másként úgy határozhatnánk meg, mint keretet, mint obligát kivágást, melybe, mindig megváltozott alakban, lökésszerűen nyomul be a cselekmény, hogy emblematikus tárgyként jelenjék meg benne. Az tehát, ami a szomorújátékot jellemzi, egyáltalán nem a mozdulatlanság s még csak nem is a fejlemény lassúsága – „mozgás helyett mozdulatlansággal találkozunk",[36] jegyzi meg Wysocki –, hanem valaminő szüntelen megtorpanás, lökésszerű átváltás és új megmerevedés megmegszakadó ritmikája.

Minél hatékonyabban akar a költő egy verset szentenciózus formába önteni, annál gazdagabban szokta olyan dolgok nevével felruházni, melyek illenek az elgondolás emblematikus ábrázolásához. A rekvizítum, amelynek jelentősége a barokk szomorújátékban előbb megvan, mielőtt még nyilvánvalóvá válnék a végzetdráma hatókörében, az emblematikus metafora alakjában már a XVII. század folyamán kilép lappangó helyzetéből. Ennek a kornak stílustörténetében – melyet Erich Schmidt tervezett ugyan, de nem valósított meg[37] – tekintélyes fejezetet lehetne megtölteni e képi stílus bizonyítékaival. A túlburjánzó metaforikát, a beszédalakzatok „kizárólagosan érzékletes jellegét"[38] minden esetben az allegorikus kifejezési mód iránti hajlandóságnak, nem pedig valaminő sokra hivatott „költői érzékletesség"-nek kell tulajdonítanunk, mert éppen a fejlett nyelv, mégpedig a költői is, elkerüli az olyan metafora állandó hangsúlyozását, mely alapjául szolgál. Másfelől viszont „azt a princípiumot... hogy megfosszák a nyelvet érzékletes jellegének egy részétől, csak hogy elvontabbá alakítsák", azt a jelenséget, „mely szüntelenül megnyilvánul, valahányszor arra törekszenek, hogy alkalmassá tegyék a nyelvet a finomabb társas érintkezés céljára":[39] ezt keresni abban a „divatos" modorú beszédben szintén fonák dolog, és olyan téves általánosítás, mely alapvetőnek tekintve az „à la mode" piperkőc-nyelvet, kiterjeszti az akkori nagy költészet „divatos" nyelvére. Mert annak tetemes része, ami presziőz ebben – mint a barokk kifejezési mód hasonló elemei általában –, a konkrétumokat jelentő szavak végletes használatában rejlik. És az a kórság, hogy egyfelől ilyeneket alkalmazzanak, másfelől az, hogy kimutassák a választékos ellentétet, annyira határozott, hogy – ha már elkerülhetetlennek látszik – egészen rendkívüli gyakorisággal kapcsolják a konkrétumot az absztraktumhoz, s ily módon új szavak keletkeznek. Például: „Rá-

galom-villám",[40] „kevélység-méreg",[41] „ártatlanság-cédrusok,"[42] „barátság-vér".[43] Vagy:

Szint-így mar Mariamn' kígyó-mód álnokul
S kíván viszály-epét inkább mint cukra-békét.[44]

Diadalmasan mutatkozik meg az effajta szemléletmód mása, valahányszor sikerül egy eleven lény jelentésteli felosztása allegorikus disiecta membrára,° mint az udvari élet egy képében Hallmann-nál.

Járt Theodorik is hajón a tengeren,
Nem hullám, vas ver ott; só orv mérge terem,
A kormány fejsze, kard; pókháló a vitorla;
A horgony hamis ón, üveg a sajka orra.[45]

„Minden ötletet – mondja találóan Cysarz – sima képpé hengerelnek, bármilyen elvont is különben, s ezt a képet azután szavakba préselik, bármily konkrét is a kép." A drámaírók közül ez a modor leginkább Hallmannra jellemző. Ez rontja el párbeszédeinek fogalmazását. Mert alighogy összecsapásra kerül sor, az egyik vagy a másik beszélő tüstént hasonlattá alakítja át a vitás kérdést, mely, a számos viszonválasz következtében többé-kevésbé módosulva, tovább burjánzik. Azzal a megjegyzéssel, hogy „az erény-palotába nem költözhet a kéj", Sohemus súlyosan megsérti Heródest, aki, távol attól, hogy megtorolja ezt a szidalmat, máris elmerül az allegóriában: „Látjuk, vasfű virágzik a nemes rózsa mellett."[46] Így párolognak el gyakran a képekben a gondolatok.[47] Számos irodalomtörténész hivatkozott néhány rettenetes nyelvi alakzatra, melyhez leginkább ez a költő jutott el, miközben a „concetti"-re° vadászott.[48]

Hamis-eskü doboz: benn áll a száj s a lélek,
S most a hév Indulat kinyitja a reteszt.[49]

Ím, Pheroras komor halotti köntösét
Nyújtja méregpohár.[50]

S ha bizonyittatik: való a szörnyü tett,
Mariamn' szája hogy tisztátalan tejet szítt
Tyridász kebelén, teljen be, ami tetszik
Isten s jog-szín előtt, s mit szab tanács s király.[51]

Bizonyos szavakat – Hallmann-nál különösen ilyen a „kométa" – groteszk-allegorikus értelemben használnak. Antipater, hogy jellemezze azt a szerencsétlenséget, mely Jeruzsálem várában történik, megjegyzi: „A kométák Salome ölében kelnek egybe."[52] Helyenként úgy tűnik fel, hogy már alig kormányozzák ezt a képi modort, s a költészet a gondolatok feloszlásává fajul. Mintaszerű példát nyújt erre Hallmann:

Ha kéjgyóm nemes rózsában heverget,
S telj-bölcse nedveket nyelv-öltve szí,
Akkor Delila Sámsont is leverhet,
Sebtén erő-hatalmát hogy veszi;
S József ha Júnó-mód is sátorozva,
Orr-szája Heródes-csókolta orca.
Igy nézzte! Im e Tőr a kártya-lapba vág,
Mert kincse-hölgye csel-kész'ti ravatalát.[53]

Haugwitz *Stuart Máriá*-jában ezt a megjegyzést teszi egy komorna – Istenről beszél – a királynőnek:

Korbács-úr ő sziv-tengerünkön,
Hol egymást torló hab rohan,
Hév gyöt-reményünk hogy ne szünjön,
De ez csak a csodás Folyam,
Mely foghatatlan uralkodásra
Bal-sorsunk kór-magvát beássa.[54]

Ez éppoly homályos és célzásokban éppoly gazdag, mint Quirinus Kuhlmann zsoltárköltészete. A racionalista kritika, mely mindenestül elveti ezeket a verseket, támadja allegorikus nyelvi módszerüket. „Micsoda hieroglifikus és rejtvényekhez illő homályosság lebeg az egész kifejezés felett":[55] ezt olvassuk Lohenstein *Cleopatrá*-jának egy helyéről Breitinger *Kritikai tanulmány a hasonlatok természetéről, céljairól és használatáról* című művében.

Ilyképp fogalmakat hasonlatba s idomba,
mint börtönükbe zár[56]

– jegyzi meg Bodmer, hasonló értelemben, Hofmannswaldauval szemben.

Ebből a költészetből valóban hiányzott a képesség, hogy az írás jelentést hordozó képébe ily módon száműzött, mély értelmet a lélekkel átitatott hangban felszínre hozza. Nyelve duzzad az anyag bőségétől. Költészet soha nem volt még kevésbé szárnyaló. Az ókori tragédia átköltése éppoly megdöbbentő, mint a himnusz új formája, mely Pindarosz – mindenesetre homályos és barokkos – lendületéhez akart hasonlítani. A század német szomorújátékának – Baaderrel szólva – nem adatott meg, hogy hangokba öltöztesse hieroglifikus tartalmát. Mert írása nem szellemül át a hangban; ellenkezőleg,

csak arra van gondja, hogy, beérve önmagával, tulajdon súlyát érvényre juttassa. Írás és hang magasfeszültségű polaritásban áll szemben egymással. Viszonyuk olyan dialektikát szül, melynek fényében teljesen tervszerű, konstruktív nyelvi gesztusként tűnik fel a „dagályosság" jogosultsága. Ha arról van szó, hogy kimondjuk az igazságot, a tárgynak – az egyik leggazdagabbnak és legszerencsésebbnek – ez a képe az ölébe hullik annak, aki az írásos forrásokat kinyitva veszi kezébe. Csak amikor a kutató megfontolás erejét legyőzte a szakadékos mélysége felett érzett szédülés, akkor válhatott a dagály az epigon stilisztika ijesztő alakjává. A jelentést hordozó írás-kép és a mámorító beszédhang közötti szakadék, mihelyt felhasad benne a szó jelentésének szilárd masszívuma, arra kényszeríti a tekintetet, hogy a nyelv mélyére hatoljon. S jóllehet a barokk nem ismerte azt a fajta filozófiai elmélkedést, mely ezt a viszonyt illeti, Böhme írásai félre nem érthető utalásokkal szolgálnak. Jakob Böhme, az allegória egyik legnagyobb művésze, valahányszor a nyelvről beszélt, nagyra becsülte a hangot a néma mélyértelműséggel szemben. Kifejlesztette a „szenzuális" vagy természeti nyelv elméletét. Ez a nyelv pedig – s ez a döntő – nem az allegória világának hangokba foglalása, minthogy ennek a világnak inkább a hallgatás a sorsa. A „szó barokkja" és a „kép barokkja" – ahogy Cysarz nevezte el nemrég ezeket a kifejezési formákat – alapvetően sarkítottan áll szemben egymással. A barokkban roppant nagy a feszültség a szó és az írás között. A szó, mondhatjuk, a teremtmény eksztázisa, megszégyenülés, elbizakodottság, tehetetlenség Isten előtt; az írás a teremtmény összeszedettsége, méltóság, fölény, mindenhatóság a világ dolgaival szemben. Legalábbis ez a helyzet a szomorújátékban. Böhme nyájasabb szemléletében viszont a hangos beszéd pozitívabb képe él. „Az örök Ige vagy isteni szózat avagy hang, amely szellem,

ez öltött alakot a kimondott szóban vagy szózatban a nagy misztérium születéseskor, s amiképpen az örök születés szellemében benne rejlik a játékos öröm, olyan az eszköz is, a kimondott szóba öltözött forma, ami nem más, mint a hangos beszéd, és ez akaratának halhatatlan szellemével úgy ad hangot, hogy szólal és zeng, akár egy sokszólamú orgona, mely egyetlen fújtatóval működik, olyképpen, hogy minden hang, sőt minden síp tulajdon hangján szólal meg."[57] „Mindaz, amit Istenről mondanak, írnak vagy tanítanak, a jel ismerete nélkül néma és értelem híján való, mert csupán história ábrándból ered, egy más szájból, melyben a szellem, ismeret híján, néma: de mihelyt a szellem feltárja annak jelét, megérti azt, amit a másik száj mond, és megérti továbbá, miképpen nyilatkozott meg a szellem ... a szózatban a hanggal ... Mert valamennyi teremtmény külső alakjából, ösztöneikből és vágyaikból, azaz a belőlük eredő szózatból, hangból avagy nyelvből ismerjük meg az elrejtett szellemet ... Minden dolognak van ajka, hogy kinyilatkoztassa magát. És ez a természet nyelve, amely által minden dolog a maga tulajdonságából eredően beszél, és szüntelenül kinyilatkoztatja önmagát."[58] A hangos beszéd eszerint a teremtmény szabad, eredeti megnyilvánulásának a módja, az allegorikus íráskép ellenben a jelentés excentrikusan összerakott formáinak szolgaságába kényszeríti a dolgokat. Ezt a nyelvet, mely Böhménél a boldogoké, a szomorújáték verseiben a bukott teremtményeké, nem csupán kifejezése, hanem még inkább genezise alapján természetinek jelölik meg. „Ami a szavakat illeti, régóta vitatott kérdés, vajon értelmünk velünk született fogalmainak külső megnyilvánulásaival van-e dolgunk: a természet vagy a kultúra művei-e, természetesnek avagy önkényesnek tekintendők-e, phüszei vagy thészei: és a tudósok, ami a szavakat illeti a fontosabb nyelvekben, ezt a természet valami különös működésének

tulajdonítják."[59] A „fontosabb nyelvek"-en, magától értetődően, elsősorban a „fő- és hősi német nyelv"-et értették – legkorábban Fischart 1575-ből való *Történelemhamisításában*. A németnek a héberből való közvetlen származása széltében elterjedt elmélet volt, és nem is a legradikálisabb. Mások a hébert, a görögöt, a latint éppenséggel a németből eredeztették. „Németországban történetileg bizonyították a Bibliából – mondja Borinski –, hogy kezdetben az egész világ, tehát a klasszikus ókor világa is, német volt."[60] Így egyrészt arra törekedtek, hogy kisajátítsák az egymástól legtávolabb eső művelődési tartalmakat, másrészt azon iparkodtak, hogy elpalástolják ennek a magatartásnak a mesterkéltségét, s a történelmi látószög erős beszűkítésén fáradoztak. Ugyanabban az atmoszféra nélküli térben helyeztek el mindent. De ami valamennyi hangjelenségnek egy ősi nyelvállapothoz való hiánytalan hozzáidomítását illeti, ezt egyszer spiritualista, máskor naturalista módon tették. Böhme elmélete és a nürnbergiek gyakorlata jelzi a két végletet. Scaligernél mindkét irányban találunk – bizonyára csupán tárgyi – kiindulópontot. A *Poétika* szóban forgó helye elég figyelemreméltóan hangzik. „Az Á-ban szélesség van. Az I-ben hosszúság. Az E-ben mélység. Az O-ban összeszorítottság... Sokban hozzájárulhat a betű a lelki emelkedettséghez az imádság, a vallás gyakorlása közben: különösen amikor megnyúlik, például díj, és amikor megrövidül: pij. S végül minden olyan esetben, amikor valaminek lassú folyását kell jelölni: littora, lites, lituus, it, ira, mitis, dives, ciere, dicere, diripiunt... Díj, pij, iit: nem képzelhetők el erős lélegzetvétel nélkül. Úgyszintén a lituus sem annak a hangnak hasonlósága nélkül, amit a szó jelent... A P valaminek a megerősítésére szolgál. Ezekben ugyanis: piget, pudet, poenitet, pax, pugna, pes, parvus, pono, pavor, piger, a képzelet valamiféle alkotását ismerem fel. És pastor tel-

tebb, mint Castor. Így maga ez a szó: plenum, továbbá purum, posco és több efféle. A T nagyon is mutogatja magát: ez ugyanis a hangzást kifejező betű, minthogy zengés vagy S-szel vagy R-rel vagy T-vel jön létre: tuba, tonitru, tundo. De jóllehet a latinoknál az igék legnagyobb része ezzel a betűvel zárul, azokban, amelyek egyúttal hanghatást is jelölnek, erősíti magát a hangot. A rupit ugyanis e tekintetben kifejezőbb, mint a rumpo."[61] Hasonló módon, természetesen Scaligertől függetlenül, fejtette ki Böhme a hangokkal kapcsolatos elképzeléseit. „Nem a szavak birodalmaként, hanem ... hangokra és csengésekre bontva":[62] az ő szellemének így jelenik meg a teremtmények nyelve. „Az első betű, melyet az ember megismert, az *a* volt, ez szívéből tör elő; az *i* a szeretet teljességének középpontja, az *r*, »mivel recseg, serceg és zörög«, a tűz fészkének a karakterével rendelkezik, az *s* szent tűz volt számára."[63] Feltehető: az az evidencia, mely akkoriban az effajta leírások alapjául szolgált, részint a nyelvjárások életerejével magyarázható, minthogy ezek még mindenütt virágkorukat élték. A nyelvművelő társaságok szabályalkotó kísérletei ugyanis az írásbeli németségre szorítkoztak. – A teremtmények nyelvét másfelől, naturalista módon, onomatopoétikai° képződmény gyanánt írták le. Buchner poétikája jellemző ebben a tekintetben, és csak mesterének, Opitznak nézeteit rendszerezi.[64] Bár a voltaképpeni onomatopoétika, ahogy Buchner felfogja, nem érvényesül a szomorújátékokban.[65] Bizonyos mértékben viszont éppen a pátosz a szomorújáték természetének királyi hangja. Legmesszebbre mennek a nürnbergiek. Klajus azt állítja, „nincs olyan szó a németben, mely nem valaminő »különös hasonlattal« fejezi ki azt, amit jelent".[66] Harsdörffer megfordítja a tételt. „A természet minden dologban, ami hanggal ád hírt magáról, a mi német nyelvünket beszéli, s ezért akarták néhányan úgy gondolni: az el-

ső ember, Ádám, a szárnyasokat és a föld minden állatait nem nevezhette el másképpen, csakis a mi szavainkkal, mert valamennyi élőlény vele született sajátosságát, mely hangokban jelentkezik, e lények természetéhez illőn fejezte ki; s ezért nem szabad csodálkoznunk azon, hogy tőszavaink legnagyobb része ugyanúgy hangzik, mint a szent nyelvben."[67] Ebből vezette le a német líra feladatát, ami abban áll, hogy „mintegy szavakban és ritmusokban kerítse hatalmába a természetnek ezt a nyelvét. Az ő számára, mint ahogy Birken számára is, az ilyen líra éppenséggel vallási követelmény volt, mert Isten az, aki az erdők zúgásában... és a vihar tombolásában kinyilatkoztatja magát".[68] Valami hasonló bukkan megint felszínre a Sturm und Drangban. „A népek egyetemes nyelve a könny és a sóhaj; – a gyámoltalan hottentottát is megértem, és Istennel együtt – ne legyek különben tarentumi – én sem leszek süket!... A porban akarat rejtőzik – ez legmagasztosabb gondolatom, ami a Teremtőt illeti, s a vergődve védekező légyben is becsülöm a szabadság mindenható ösztönét."[69] A teremtménynek és nyelvének filozófiája ez, mely kiszakadt az allegória összefüggéséből.

Az alexandrinusnak, a barokk szomorújáték versformájának levezetése két felének abból a szigorú különbözőségéből, mely gyakran ellentétet szül, nem ad teljes magyarázatot. Nem kevésbé jellemző az, ahogy a homlokzat logikus – és ha úgy tetszik: klasszicista – megformálása ellenkezik a belső fonetikai vadságával. Mert, ahogy Omeis mondja, „a tragikus stílus... pompázatos, hosszan zengő szavakban bővelkedik".[70] Ha a barokk építőművészet és a barokk festészet kolosszális arányainak láttán hangsúlyozhatták „a tér betöltésének illúzióját keltő tulajdonságuk"-at,[71] akkor ugyanez a feladat jut az alexandrinusnak a szomorújáték festői módon kidomboro-

dó nyelvében. A szentenciának – bármennyire mozdulatlanná válik abban a pillanatban az általa érintett cselekmény – legalábbis tettetnie kell a mozgást; a pátosz technikai szükségszerűsége rejlett ebben. Harsdörffer világosan szemlélteti azt az erőt, melynek kifejtésére a vers általában, a szentenciák még inkább alkalmasak. „Miért írják az effajta játékokat legtöbbször kötött beszédben? A válasz: mivel a kedélyek igen heves megmozgatása a cél, a szomorú és a pásztori játékoknál a rímes építmény használatos, mely trombitához hasonlóan beszorítja a szót és a hangot, hogy annál nagyobb erővel hassanak.”[72] S minthogy a képi alaphoz gyakran nem szabadon tapadó szentencia örömest kisiklatja a gondolkodást, annál figyelemreméltóbbá válik a hangbeliség. Elkerülhetetlen volt, hogy az alexandrinus stíluskritikai tárgyalása is ne essék áldozatául ama régebbi filológia általános tévedésének, mely az antik ösztönzéseket vagy akár a megformálás ürügyeit is lényegének ismertetőjegyeiként tartotta számon. Tipikus a következő, Richter tanulmányából – *Szerelmi harc 1630-ban és színpad 1670-ben* – származó, első felében igen találó megjegyzés: „A XVII. század nagy drámaköltőinek sajátos művészi értéke a legszorosabban kapcsolódik szavaik stílusának teremtő kifejezőerejéhez. A jellemzésnél vagy éppen a kompozíciónál jóval inkább... az biztosítja a XVII. század magas szintű tragédiájának kivételes helyzetét, amit ez a tragédia olyan retorikus művészi eszközökkel teremt meg, melyek végső soron mindig az ókorból erednek. A periódusok és stílusalakzatok képekkel való zsúfoltsága és szilárd építményű szerkezete viszont nem csupán a színészek emlékezetét tette próbára, hanem annyira benne gyökerezett ebben a teljesen heterogén antik formavilágban, hogy roppant mértékben eltávolodott a népnyelvtől... Sajnálatos, hogy... semmiféle dokumentummal nem rendelkezünk arra nézve, miképp igazo-

dott el ebben a tekintetben az átlagember."[73] Ha ezeknek a drámáknak még a nyelve is kizárólag a tudósok dolga lett volna, a tanulatlanok akkor is mindig örömüket lelték volna a látványos darabokban. A dagályosság azonban illett a kor kifejezésimpulzusaihoz, és ezek az impulzusok rendszerint hasonlíthatatlanul erősebbek, mint az értelmi érdeklődés valamely részleteiben is átlátszó mese iránt. A jezsuitáknak, akik mesterien tudtak bánni a közönséggel, előadásaik alkalmával aligha volt olyan hallgatóságuk, mely kizárólag latinul értőkből állott.[74] Bizonyára meggyőződéssel tartották magukat ahhoz a régi igazsághoz, hogy valamely közlés tekintélye oly kevéssé függ a közlés érthetőségétől, hogy a homályosság inkább csak növelheti.

Ezeknek a költőknek nyelvelméleti elvei és szokásai teljességgel meglepő helyen vetik fel az allegorikus szemlélet egyik alapmotívumát. Az anagrammákban, az onomatopoétikai fordulatokban és számos másfajta bűvészmutatványban büszkén feszít a szó, a szótag és a hang, függetleníti magát minden hagyományos értelmi kapcsolódástól, mint olyasvalami, ami kiaknázható az allegória céljaira. A barokk nyelvét mindig megrázták elemeinek lázadásai. És a következő szövegrész Calderón Heródes-drámájából, művészetének hála, csupán szemléletességével múlja felül a hasonlókat, főleg Gryphiuséit. Mariamnének, Heródes feleségének, véletlenül szeme elé kerülnek egy levél foszlányai, melyben férje megparancsolja, hogy saját halála esetén – állítólag veszélyeztetett férfiúi becsületének megóvása végett – öljék meg asszonyát. Ezeket a foszlányokat Mariamne felveszi a padlóról, s rendkívül tömör versekben ad számot magának tartalmukról.

Mi áll e papírokon?
Már az első szó: *halál.*
Becsület: ez áll emitt,
S még azt látom: *Mariamne.*
Mi ez? Ó, nagy ég, megóvj!
E három szó oly sokat mond!
Mariamne, becsület,
Halál. S itt, hogy: *titkon;* itt meg:
Méltóság; ez: *mindenáron;*
S még tovább: *ha meghalok.*
Semmi kétség! Oly világos!
Ó, e széjjelszaggatott
Papír gyűrt darabjai
Gaz tervvé símulnak össze.
Zöld szőnyeg a lábaimnál:
Mozaikját hadd kiraknom![75]

A szavak még elszigeteltségükben is végzetesnek mutatkoznak. Sőt, kísértést érzünk, hogy azt mondjuk: pusztán az a tény, hogy ennyire elszigetelten jelentenek még valamit, fenyegető mozzanatot kölcsönöz annak a kevés jelentésnek, ami mindamellett megvan bennük. Így tördelik szét a nyelvet, hogy valami megváltozott és felfokozott kifejezésre tegyen szert töredékeiben. A barokk honosította meg a német helyesírásban a nagybetűt. Ebben nem csupán a pompa kedvelése, hanem egyszersmind az allegorikus szemlélet szétdaraboló, szétválasztó elve is érvényesül. Kétségtelen, hogy sok, nagybetűvel írott szó csak ezáltal tett szert allegorikus jelentésre az olvasó tudatában. A szétrombolt nyelvnek darabjaiban többé már nem pusztán a közlés a nyelv célja, s újjászületett tárgyként az istenek, folyók, erények és más, az allegóriába átjátszó természeti jelenségek rangjával helyezi egy sorba a

magáét. Így történik ez különösen drasztikus módon, ahogy mondottuk, az ifjabb Gryphiusnál. Bár sem itt, sem egyébként nem találhatjuk párját a németben a hasonlíthatatlan calderóni szövegrésznek, mégsem méltatlan a spanyol költő finomságához Andreas Gryphius súlyos komolysága. Mert egészen bámulatosan ért ahhoz a művészethez, hogy mintegy a beszéd kiszakított darabjaival csapjanak össze a szereplők a vitában. Például az *Örmény Leó* „második tárgyalás"-ában.

LEÓ: Áll majd e ház, ha mind, ki ellensége, elvész.
THEODOSIA: S hullta nem dönti le, kit fallal most körül-vész.
LEÓ: Körül-vész s kardja véd.
THEODOSIA: Véd minket hű vasa.
LEÓ: A vész ellen körül.
THEODOSIA: S áll házunk trónusa.[76]

Mikor az összetűzések hevessé és gonosszá válnak, különös kedvvel halmozzák a beszéd feldarabolt töredékeit. Gryphiusnál ezek gyakoribbak, mint a későbbieknél,[77] és a merev lakonizmusok szomszédsága ellenére is jól beleilleszkednek drámáinak stilisztikai összképébe: mivel mindkét alakzat a széttördeltség és a zűrzavar benyomását kelti. Bármily szerencsésen alkalmazható is ez az ábrázolási technika a színpadi izgalomkeltés céljára, egyáltalán nem szorítkozik a dráma területére. Lelkészi műfogásként előfordul Schiebel következő kijelentésében: „Manapság is nemritkán részesülhet az ájtatos keresztény ember egy cseppnyi vigasztalásban – ha csupán egy szócskáról légyen is szó valamely vallásos énekből avagy épületes prédikációból –, amit – hogy úgy mondjuk – olyan jó étvággyal nyel le, hogy egészségére válik, jó érzésre hangolja, és olyannyira felüdíti, hogy meg kell vallania, valami isteni dolog rejtőzik benne."[78] Nem alaptalanul bízza rá az

effajta beszédfordulat a szavak befogadását mintegy az ízlelés érzékszervére. A hangzás teljesen érzéki dolog, és az is marad a barokk szemében; a jelentés igazi területe az írás. S a hangokba öltöztetett szó csak olyan viszonyban van az írással, mint egy elkerülhetetlen betegséggel; hangzás közben megtörik, s az érzelmek torlódása, melyek ki akarnak áradni, szomorúságot gerjesztenek. A jelentés ekkor és a továbbiakban is a szomorúság felidézője. Végső kiélezettségét a hang és a jelentés ellentétében kellene megkapnia, ha sikerülne *egyszerre* produkálnia ezt a kettőt, anélkül, hogy találkoznának a nyelv organikus szerkezetében. Ezt a megkonstruálható feladatot egy olyan jelenetben oldották meg, mely mestermunkaként pompázik egy máskülönben érdektelen bécsi fejedelmi és állami cselekményben. A *Nepomuki János dicsőséges mártiriumá*-ban, az első felvonás tizennegyedik jelenetében fellép egy intrikus (Zytho), akinek az a funkció jut, hogy áldozatának (Quidónak) mitológiai beszédeinél Visszhangként szerepeljen, mikor halált jósló szavakkal válaszol ezekre a beszédekre.[79] A teremtményi nyelv tiszta hangbeliségének átváltása a jelentéssel terhes iróniába, mely az intrikus szájából visszhangzik, rendkívül jellemző ennek a paródiának a nyelvhez fűződő viszonyára. Az intrikus a jelentések ura. Egy onomatopoétikai, természeti nyelv ártatlan ömlése közben ezek jelentik annak a szomorúságnak gátoltságát és eredetét, melyben az intrikus a jelentésekkel együtt vétkes. Ha ármost a Visszhangon, mely egy szabad hangjáték voltaképpeni területe, úgyszólván rajtaüt a jelentés, akkor ennek tökéletesen a nyelvi elem kinyilatkoztatása gyanánt kellett feltűnnie, úgy, ahogy az a kor érezte. Erről egyfajta formai megoldással is gondoskodtak. „Nagyon »csinos« és kedvelt dolog az Echo, mely egy versszak utolsó két vagy három szótagját ismétli meg, éspedig gyakran egy betű elhagyásával, úgy, hogy fele-

letként, figyelmeztetésként vagy jövendölésként hangzik." Ez a játék tehát, akár a hozzá hasonlók, melyeket oly könnyen vettek különcködésszámba, a dolog lényegéhez tartozik. Oly kevéssé tagadja meg magát bennük a dagály nyelvi kifejezése, hogy nagyon jól ábrázolhatnánk képletét. A nyelv, mely egyfelől, teremtményi szinten, igyekszik jogaihoz jutni a hangzás teltségében, ugyanakkor szüntelenül egyfajta erőltetett logicitáshoz kötődik az alexandrinusok menetében. Ez a dagályosság stilisztikai törvénye, a szomorújáték „ázsiai szavai"-nak[80] formulája. A gesztus, melyben így akar testet ölteni a jelentés, ugyanaz, mint a történelem erőszakos átalakítása. A nyelvben is, az életben is csupán a teremtményi mozgás típusrendszerének tudomásulvétele, ugyanakkor a művelt világ egészének szóhoz juttatása az ókortól a keresztény Európáig – ez az a rendkívüli gondolkodásmód, mely a szomorújátékban sem tagadja meg magát soha. Roppantul mesterkélt kifejezésmódja mélyén tehát ugyanaz a végletes természethez-vonzódás lappang, mint a pásztorjátékokban. Másrészt éppen ez a kifejezésmód, mely csupán reprezentál – tudniillik a nyelv természetét reprezentálja –, és, amennyire csak lehetséges, elkerüli a profán közlést: udvari, előkelő. A barokk igazi legyőzéséről, a hang és a jelentés kibékítéséről először talán csak Klopstocknál beszélhetünk, hála ódái – ahogy A. W. Schlegel nevezte – mintegy „grammatikai" tendenciájának. Az ő dagályossága nem annyira a hangzáson és a képen, mint inkább a szóösszetételen, a szórenden alapul.

A XVII. század nyelvének fonetikai feszültsége egyenes úton vezet el a zenéhez, az értelem súlyát hordozó beszéd ellenfeléhez. Ahogy a szomorújáték minden gyökere a pásztorjáték gyökereivel fonódik össze, úgy ez is. Ami kezdettől fogva táncos „kórus"-ként, orátori szócsőként, s minél hosszabb ide-

je, annál inkább megtelepszik a szomorújátékban, az a pásztorjátékban minden további nélkül tudomásul veszi operaszerűségét. Azt a „szerves iránti szenvedély"-t,[81] amiről már régóta beszélnek a képi barokkal kapcsolatban, a költői barokkban nem olyan könnyű körvonalazni. S ugyanakkor mindig ügyelnünk kell arra, hogy az ilyen szavaknál a szervesnek nem annyira külső alakjára, mint titokzatos belső tereire kell gondolnunk. Ezekből a belső térségekből tör fel a hang, s ha jól szemügyre vesszük, uralkodó helyzete révén, ha úgy tetszik, valóban rejlik benne a költészet valaminő organikus mozzanata, ahogy különösen Hallmann-nál tanulmányozható az oratóriumszerű betétekben. Ő írja:

PALLADIUS: Cukra-édese tánc: isteni áldozat!
ANTONIUS: Cukra-édese tánc: enyhíti kinodat!
SVETONIUS: Cukra-édese tánc: vasat-követ megindít!
JULIANUS: Cukra-édese tánc: Platón szerint is illik!
SEPTITIUS: Cukra-édese tánc: legyőz mi szenvedélyt.
HONORIUS: Cukra-édese tánc: üdít szivet-személyt.[82]

Stilisztikai okokból feltehető, hogy az ilyen szövegeket kórusban mondották.[83] Így gondolja Flemming is Gryphiusszal kapcsolatban: „A mellékszerepeknek nem tulajdonítottak túlságosan nagy fontosságot. Ezért Gryphius nemigen beszélteti, hanem sokkal szívesebben egyesíti kórussá ezeket, s ily módon jelentékeny művészi hatásokat ér el, ami soha nem sikerült volna neki, ha naturalisztikusan szólaltat meg egy-egy szereplőt. A művész így az anyag kényszerét a művészi hatás hasznára fordítja."[84] A bírákra, esküdtekre és csatlósokra kell gondolnunk az *Örmény Leó*-ban, Katalin udvartartására, Júlia szüzeire. Az opera kibontakozását segítette továbbá a zenei nyitány, mely a jezsuitáknál és a protestánsoknál bevezette

a színdarabot. A koreografikus betétek, akárcsak az intrika mélyebb értelemben koreografikus stílusa, szintén nem idegenek ettől a fejlődéstől, mely a század végén operává oldotta fel a szomorújátékot. – Azokat az összefüggéseket, melyekre ezek a jelenségek felhívják a figyelmet, Nietzsche fejtette ki *A tragédia születésé*-ben. Számára az volt fontos, hogy Wagner „tragikus" összművészeti alkotását kellőképpen elkülönítse a játékos operától, mely a barokkban kezdett kibontakozni. Ennek üzen hadat, amikor elveti a recitativót. S így eljutott ahhoz a formához, mely annyira megfelelt egy divatos irányzatnak: valamennyi teremtmény ősi hangjának újbóli feltámasztásához. „Az emberek azt álmodhatták, hogy visszatérnek az emberiség paradicsomi első állapotába, melynek természetesen zenéjében is meg kellett lennie annak a felülmúlhatatlan tisztaságnak, hatalomnak és ártatlanságnak, amiről a költők oly meghatóan meséltek pásztorjátékaikban... A recitativót az ősember újra meglelt beszédmódjának tartották; az operát pedig amaz idillien vagy heroikusan jó lény újra fölfedezett honának, akit minden tettében természetes művészi ösztön vezet, aki valahányszor mond valamit, közben énekelget is, amikor pedig érzelmek szállják meg, tüstént teli torokból dalol... A művészileg tehetetlen ember teremt magának valami művészetfélét, éppen azon a réven, hogy ő maga a megtestesült művészietlenség. Mivel a zenének dionüszoszi mélységeiről sejtelme sincs, zenei élvezetét a stilo rappresentativóban° keresi, a szenvedélynek az értelemhez szóló beszéd- és hangretorikájában és az énekművészet adta gyönyörűségekben; mivel képtelen a víziók látására, a gépészt és díszítőművészt dolgoztatja; mivel a művész igazi valóját nem képes fölfogni, a maga ízlésének megfelelő »művészi ősembert« rántja elő, más szóval azt az embert, aki a szenvedélytől énekel és verset szaval."[85] Amennyire elégtelen bármiféle össze-

hasonlítás a tragédiával – hogy a zeneivel való egybevetésről ne is beszéljünk – az opera megismerésének szemszögéből, annyira nem ismerhető félre, hogy a költészet és különösen a szomorújáték felől tekintve az operának a hanyatlás produktumaként kellett feltűnnie. A jelentés gátló mozzanata, akárcsak az intrikáé, elveszti súlyát, és az opera meséjének, valamint az opera nyelvének menete ellenállás nélkül gördül, hogy végül közhelyekbe torkolljék. A gátoltsággal eltűnik a szomorúság, a mű lelke, s ahogy üressé válik a drámai felépítés, ugyanígy a szcenikai is, mely immár – mivel az allegóriából, ha egyáltalán megmarad, tartalmatlan látványosság lesz – másféleképpen iparkodik jogosultságra szert tenni.

A puszta hangzásban való tobzódásnak része van a szomorújáték hanyatlásában. Ám a zene ennek ellenére – nem a szerzők tetszése, hanem tulajdon lényege következtében – bensőséges kapcsolatban van az allegorikus drámával. Legalábbis erre tanítana a rokon lelkű romantikusok zenefilozófiája, akiket ez alkalommal nem ártana meghallgatnunk. Legalábbis a zenében, és egyedül ebben, jönne létre a barokk által megfontoltan felvázolt ellentétek szintézise, s csupán a zene magyarázná teljesen az ellentétek jogosultságát. Legalábbis a szomorújátékok ilyen romantikus szemléletmódja felveti a kérdést, miképp lehetséges, hogy Shakespeare-nél és Calderónnál a zene nem egészen teátrálisan járul a színjátékokhoz. Mert ez az igazság. S ezért feltehető a zseniális Johann Wilhelm Ritter itt következő fejtegetéséről, hogy olyan perspektívát nyit, melynek mélyére hatolnunk felelőtlen rögtönzés volna, s ezért ennek a tanulmánynak le kell mondania róla. Csak a nyelvet, zenét és írást illető alapos vizsgálódások után vállalkozhatnánk erre. Egy oly hosszú – ha szabad így mondanunk: monologizáló – értekezés szövegrészei következnek,

melyben a kutatónak egy, a Chladni-féle hangábrákról° szóló levél kapcsán írás közben talán szándéktalanul sok mindent erőteljesen vagy tapogatózva megragadó gondolatai támadnak: „Szép volna – jegyzi meg azokról a vonalakról, melyek egy porzóval teleszórt üveglapon különböző hangok megütésekor különbözőképpen rajzolódnak ki –, ha az, ami itt külsőleg világossá válik, pontosan az lenne, amit számunkra belülről jelent a hangábra: fényábra, tűzírás... Ennélfogva minden hang közvetlenül rendelkezik a maga betűjével... A szó és írás bensőséges kapcsolódása – hogy amikor beszélünk, akkor írunk is – igen régóta foglalkoztat. Mondd meg magad: hogyan lesz gondolatunkból, eszménkből szó; és támad-e valaha gondolatunk, eszménk a hozzájuk tartozó hieroglifa, betű, írás nélkül? – Valóban, így van; de rendszerint nem gondolunk erre. De hogy egykor, amikor erősebb volt az emberi természet, csakugyan többet gondolkoztak erről, azt a szó és az írás létezése bizonyítja. Első, mégpedig abszolút egyidejűségük abban rejlett, hogy maga a beszéd szerve ír, hogy beszéljen. Csak a betű beszél, vagy helyesebben: a szó és az írás már eredetüknél egyek, és egyik sem lehetséges a másik nélkül... Minden hangábra elektromos, és minden elektromos figura hangábra."[86] „Szeretném... tehát az ősi vagy természeti írást elektromos úton újra megtalálni vagy legalábbis keresni."[87] „Valóban, az egész teremtés: nyelv, s ezért betű szerinti értelemben a szó által jött létre, s nem más, mint maga a teremtett és teremtő szó... Ám ezzel a szóval a betű a nagyban éppoly el nem választhatóan forrott össze, mint a kicsinyben."[88] „Az ilyen íráshoz és leíráshoz, írásos másoláshoz tartozik legfőképpen minden képzőművészet: építészet, szobrászat, festészet stb."[89] Ezzel a fejtegetéssel zárul az allegória virtuális, romantikus elmélete, mintegy kérdőjellel a végén. S ezt a ritteri sejtelmet minden adandó

válasz beiktathatná a hozzá illő fogalmak közé; a feladat az volna, hogy, bármennyire közelítsük is egymáshoz a hangos és az írásos beszédet, mégse azonosítsuk ezeket másképp, csakis dialektikusan, mint tézist és szintézist; hogy az antitetikus középső résznek, a zenének, mely a torony építése óta° valamennyi ember egyetlen közös nyelve, biztosítsuk az antitézis révén megillető középponti helyet, s kifürkésszük, hogyan keletkezik ebből, nem pedig közvetlenül a beszélt hangból, az írás. Olyan feladatok ezek, melyek igen távol vannak mind a romantikus intuíció, mind a nem teológiai filozofálás területétől is. Az allegóriának ez a romantikus elmélete virtuálisan mindamellett félre nem ismerhető emlékműve marad a barokk és a romantika rokonságának. Szükségtelen hozzátennünk, hogy az allegória tulajdonképpeni kifejtései, mint Friedrich Schlegelé a *Beszélgetés a költészetről* című művében,[90] nem érik el a ritteri elmélkedés mélységét, sőt, Friedrich Schlegel laza nyelvhasználatához illőn, azzal a tétellel, hogy minden szépség allegória, végeredményben semmi mást nem akarnak mondani, mint azt a klasszicista közhelyet, hogy az allegória szimbólum. Nem így Ritter. Az allegorikus szemlélet közepébe talál azzal a tanításával, hogy minden kép csak íráskép. Az allegória összefüggésében a kép csak jelzés, a lényegnek csupán monogramja, nem a lényeg a kép leple alatt. Ennek ellenére az írás nem szolgálatra termett, nem hullik ki salakként olvasás közben. Úgy vonul be az olvasott szövegbe, mint ennek „figurája". A barokk nyomdászai, sőt költői a legintenzívebb figyelemre méltatták az írás figuráját. Lohensteinről tudjuk, hogy *„A szűzi szerelem kocsiját hattyúk húzzák, a silány Vénuszét hollók* című rézmetszet feliratát saját kezűleg helyezte el a papíron, a legjobb nyomdai formában".[91] Herdernek az a véleménye – és ez ma is érvényes –, hogy „a nyomtatás és díszítések tekintetében" a barokk irodalom

„szinte felülmúlhatatlan".[92] S így a kornak volt némi sejtelme a nyelv és az írás átfogó kapcsolódásáról: filozófiai szempontból ezek alapozzák meg az allegória jelenségét, és ezek foglalják magukba valódi feszültségük feloldásának lehetőségét. Ugyanakkor Strich éppoly szellemes, mint megvilágító feltevése a képversekről pontosan találó: ezek „alighanem azon a gondolaton alapulnak, hogy a váltakozó hosszúságú verseknek, mikor egy szerves formát utánoznak, egyúttal szervesen duzzadó és apadó ritmust kell produkálniuk".[93] Teljesen ebbe a vonalba vág Birken véleménye – *A dannebergi hősök zsákmánya* Floridanjának szájába adja –, mely szerint „minden természeti jelenség ezen a világon egy kozmikus csengés vagy zengés következményeként vagy anyaggá válásaként is felfogható, még a csillagok mozgása is".[94] Csak ez teremti meg a szó- és a képi barokk nyelvelméleti egységét.

Majd ha a magas Úr e sír-kertet lehordja,
Csontok-koponya én, leszek egy angyal-orca.

Daniel Casper von Lohenstein.
Machner Mátyás Úr beszélő halálfeje

Mindaz, ami messzire ágazó összefüggések során egy hellyelközzel talán még bizonytalan művelődéstörténeti megsejtésekkel dolgozó módszer tekintetében hasznot hajtó lehetett, allegorikus nézőpontba sűrűsödik össze, szomorújátékká gyűlik egybe az ideában. Csak azért szabad, sőt kell oly állhatatosan ragaszkodnia az ábrázolásnak e forma allegorikus szerkezetéhez, mert csupán ennek köszönhető, hogy a szomorújáték belső tartalommá hasonítja át azokat a tárgyakat, melyek a kortörténeti feltételekből erednek számára. Azonkívül ez az áthasonított tartalom nem fejthető ki azoknak a teológiai fogalmaknak a mellőzésével, melyeket már kezdetben sem nélkülözhetett. Ha e tanulmány befejezése egyenesen ezeknek a fogalmaknak a nyelvén beszél, akkor ez nem metabaszisz eisz allo genosz.° A szomorújáték allegorikus határformája ugyanis kritikailag egyedül a magasabb szférából, a teológiaiból, oldható meg, egyébként egy tisztán esztétikai szemlélet határain belül a paradoxiáé lenne az utolsó szó. Hogy az ilyen megfejtés – mint minden alkalommal, amikor egy profán dolgot helyezünk a szent dolgok szintjére – a történelem, egy történelmi teológia értelmében és csakis dinamikusan, nem statikusan, a szavatolt üdvösség ökonómiájának értelmében, vihető véghez: ez akkor is biztos volna, ha a barokk szomorújáték nem utalna ennyire világosan a Sturm und Drangra, a romantikára, és kevésbé volna sürgős, hogy, ha mindjárt hiába

is, elvárjuk a legújabb drámai kísérletektől annak megmentését, ami a legjobb volt ebben a szomorújátékban. – Ami tartalmának esedékes megszerkesztését illeti – magától értetődik –, elsősorban azokat a legmerevebb motívumokat kell komolyan vennünk, melyekből látszólag nem húzhatunk más hasznot, csupán tárgyi megállapításokat. Mindenekelőtt: hogyan állunk azokat a borzalmakat és mártíromságot ábrázoló jelenetekkel, melyekben a barokk drámák tobzódnak? A barokk műkritika elfogulatlan, reflexiók nélküli magatartásához illőn a közvetlen válasz forrásai vékonyan csörgedeznek. Egy rejtélyes, de értékes felelet: „Az emberi test a maga egészében nem válhat szimbolikus képpé, a test egy-egy része mindazáltal alkalmas erre."[1] Így olvasható egy, az emblematika szabályairól szóló vita leírásában. Az ortodox emblémakészítő nem gondolkozhatott másképpen: az emberi test nem lehetett kivétel a szerves létező szétrombolását előíró parancs alól, hogy törmelékeiből olvasható legyen a valódi, a rögzített és írásos jelentés. Sőt, hol lehetett diadalmasabban bemutatni ezt a törvényt, mint az emberen, aki cserbenhagyja konvencionális, tudattal felruházott phüsziszét, hogy a jelentés sokféle régiója közt ossza szét. Az emblematika és a heraldika nem engedett ennek mindig akadálytalanul. Az emberről csak ezt olvassuk a már említett *Ars Heraldicá*-ban: „A hajszálak a sokrétű gondolatokat jelentik",[2] a „heroldok" ellenben szabályszerűen kettémetszik az oroszlánt. „A fej, a mell és az egész elülső rész nagylelkűséget és bátorságot jelent, a hátsó ellenben az erőt, a mérget és a haragot jelenti, ami a bömbölés nyomában jár."[3] Az ilyen emblematikus felosztás diktálja Opitznak – áttéve egy, a testtel mindamellett kapcsolatban levő tulajdonság területére – a becses szót: „a szüzességgel való bánni tudást",[4] amit, tudomása szerint, Judittól tanult. Ugyanígy Hallmann, mikor a szűzies Ägythán ábrá-

zolja ezt az erényt: állítólag temetése után sok évvel még mindig épségben találták meg a sírban „szülő-szervét".[5] Ha a vértanúság ilyen emblematikus módon szereli fel az ember testét, akkor mindamellett nem lényegtelen az sem, hogy a fizikai kín a drámaíró számára általában mindig a cselekmény motívumának számított. Cartesiusnál nem csupán a dualizmus barokk:° a pszichofizikai befolyásolás tanából a legnagyobb mértékben következik a szenvedélyek elméletének figyelembevétele. Minthogy ugyanis a szellem önmagában véve tiszta, önmagához hű ész, és kizárólag testi hatások révén érzékeli a külvilágot, az erőszakos gyötrelem, amelyet elszenved, kézenfekvőbb volt heves indulatok bázisaként, mint az úgynevezett tragikus konfliktusok. Ha azután a halálban szellemi módon felszabadul a szellem, a test is csak most érvényesíti jogait igazán. Mert magától értetődik: a phüszisz allegorizálása csak a holttesten vihető véghez energikusan. És a szomorújáték szereplői azért halnak meg, mert csupán így, holttestek gyanánt, vonulnak be az allegorikus hazába. Nem a halhatatlanságért pusztulnak el, hanem azért, hogy holttest legyen belőlük. „Hulláját ránk testálja: / végső kegy zálogát",[6] mondja Stuart Károly leánya az atyjáról, aki a maga részéről nem feledkezett meg arról, hogy kérje holttestének bebalzsamozását. A halál felől nézve az élet a holttest terméke. Nemcsak a végtagok elvesztése, nemcsak az öregedő test változásai közben – a kiürülés, valamint a tisztulás összes folyamatában darabról darabra hullik le a testről az, ami holttetemszerű. S nem véletlen, hogy éppen a köröm és a haj, amit az élő emberről levágnak, mint valami holt dolgot, tovább nő a hullán. Egy „memento mori"° őrködik a phüsziszben, maga a Mnémé;° a középkori és barokk ember halállal telítődése teljesen elképzelhetetlen lenne, ha semmi más nem nyomasztotta volna őket, csupán az, hogy fontolóra vették életük vé-

gét. Lohenstein hulla-költészete, lényegét tekintve, nem modorosság, bár ez is mindenképpen felfedezhető benne. Ennek a lírai témának figyelmet érdemlő darabjai Lohensteinnek már legkorábbi alkotásai közt is előfordulnak. Már az iskolában, egy régi minta nyomán, ünnepelte „Krisztus szenvedését, párhuzamosan írott német és latin versekben, az emberi test részei szerint elrendezve".[7] Ugyanezt a típust mutatja az az *Emlékezés és Hála oltára*, melyet holt anyjának szentelt. Kilenc kérlelhetetlen versszak írja le a holttest részeit a rothadás állapotában. Feltehető, hogy az effajta dolgok Gryphiusnál ugyancsak napirenden voltak, és bizonyos, hogy a természettudományiak mellett ez a különös, emblematikus érdeklődés is meghatározta anatómiai tanulmányait, melyekhez mindig hű maradt. A dráma céljára szolgáló, idevágó leírások mintáit elsősorban Seneca *Hercules Oetaeus*-ában° találták meg, de a *Phaedrá*-ban, a *Trójai nők*-ben és másutt is. „Az anatómiai boncolás közben a kegyetlenségen érzett, félre nem ismerhető örömmel sorolják fel az egyes testrészeket."[8] Ahogy tudjuk, Seneca egyébként is nagyra becsült tekintély volt a rémdrámák irodalmában, és érdemes volna kideríteni, milyen mértékben rejlenek hasonló feltételek drámái akkoriban hatásos motívumainak mélyén. – Ami a XVII. század szomorújátékát illeti, a holttest egyáltalán a legfőbb emblematikus rekvizítummá lép elő. Az apoteózisok enélkül jóformán el sem képzelhetők. „Sápadt hullákkal pompáznak"[9] – és a zsarnok dolga, hogy ne szenvedjen ebben hiányt a szomorújáték. Így a *Papinianus* befejezése, melynek a banditadarabokra jellemző nyomait Gryphius késői korszaka is magán viseli, Bassianus Caracalla művét mutatja be Papinianus családján. Az apát és két fiát megölték. „Papinianus szolgái mindkét holttestet, ravatalra fektetve, behozzák a színpadra, és egymással szemben helyezik el. Plautia már semmit sem

szól, hanem igen szomorúan megy egyik holttesttől a másikhoz, olykor megcsókolja fejüket és kezüket, míg végül ájultan zuhan Papinianus tetemére, és palotaszüzei kiviszik a holttestek után."[10] Hallmann *Sophiá*-jának végén, miután az állhatatos Christina és leányai mindenfajta mártíromságot elszenvedtek, feltárul a belső színpad, „melyen a halotti lakomát mutatják, tudniillik a három gyermek fejét három pohár vérrel".[11] A „halotti lakoma" nagy becsben állott. Gryphius még nem ábrázolja, inkább csak beszámol róla.

Majráb fejedelem, sok kínokon meg-edzve,
A seregnyi halott sápadt fejét vetette,
S hogy aztán mind e fők, kik sérték oly igen,
Lakoma-asztalán sorjáznak már hiven,
Őrjöngve a kupát ragadta két marokra
S bömbölt: Látjátok? Én, rab-társak bosszú-szomja,
Szabadon ihatom![12]

Később azután az effajta lakomák megjelentek a színen; ilyenkor egy olasz fogást alkalmaztak, melyet Harsdörffer és Birken ajánl. Egy olyan asztal lapján vágott nyíláson át, melynek terítője egészen a padlóig csüngött, megjelent egy színész feje. A megölt testnek ez a közszemlére tétele hellyel-közzel a szomorújáték elején is feltűnik. A *Grúziai Katalin* bevezető színpadi utasítása[13] éppúgy ide tartozik, mint Hallmann furcsa szcenériája a *Heraclius* első felvonásában: „Egy nagy mező, tele Mauritius császár hadseregének igen sok, lekaszabolt holttestével, néhány, a szomszédos hegységből eredő patakocskával együtt."[14]

Nem a régiségek kedvelése parancsolja, hogy kövessük azokat a nyomokat, melyek világosabban vezetnek vissza erről a

helyről a középkorba, mint bárhonnan másunnan. Mert az allegorikus szemlélet keresztény eredetének megismerését, amennyiben a barokk szempontjából fontos, nem becsülhetjük eléggé nagyra. S bármily sok, bármilyen különböző szellem fejezte is ki, ezek a jelek mindamellett olyan útnak a nyomai, melyet az allegorikus szemlélet géniusza még céljainak váltakozásai közepette is bejárt. A XVII. század költői gyakran követték ezt a nyomot, visszatekintve reá. Harsdörffer *A szenvedő Krisztus* megalkotása° végett Nazianzoszi Gergely passióköltészetéhez utasította tanítványát, Klait.[15] Gryphius is „csaknem húsz középkori himnuszt... fordított le a maga nyelvén, mely olyan jól illett ehhez az ünnepélyesen morajló stílushoz; a legnagyobb himnuszköltőt, Prudentiust, különösen szereti".[16] A barokk és a középkori kereszténység között a tárgyi rokonság háromféle. A pogány istenek elleni harc, az allegória diadala, a test mártíriuma egyforma szükségszerűséggel szerepel itt is, ott is. Ezek a motívumok a legszorosabban kapcsolódnak egymáshoz. Ahogy logikus: vallástörténeti szemszögből egy és ugyanarról a dologról van szó. És az allegória eredetét csak ebből a szemszögből lehet megvilágítani. Ha az ókori panteon felbomlásának fontos szerep jut ennél az eredetnél, akkor a legnagyobb mértékben tanulságos, hogy újrafeltámasztása a humanizmus korában tiltakozásra készteti a XVII. századot. Rist, Moscherosch, Zesen, Harsdörffer, Birken úgy kikel a mitológiai díszítésű irodalom ellen, ahogy csak az ókeresztény latinok, és Prudentiust, Juvencust, Venantius Fortunatust úgy is vonultatják fel, mint az illedelmes Múzsa dicséretre méltó példáit. „Igazi ördögök"-nek nevezi a pogány isteneket Birken,[17] és éppenséggel frappáns hatást kelt egy ezer évvel régebbi múlt gondolkozásmódja Hallmann egy szövegrészében, mely bizonyára nem azért íródott, mert a törté-

nelmi kolorit volt a célja. A Sophia és Homorius császár közötti vallási vitában ez olvasható:

– S nem védi Jupiter a császár trónusát?
– Hogyne! S így áldjuk őt, Isten jámbor fiát

– feleli Sophia.[18] Éppen a barokk magatartásból ered ez az archaikus talpraesettség. Mert az antikvitás újra abban az alakban tűnt fel, melyben végső ereje megfeszítésével, és nem is eredménytelenül, igyekezett rákényszeríteni magát az új tanra, miközben veszedelmesen közel került a kereszténységhez: a gnózis° formájában. A reneszánsszal és különösen az újplatonikus tanulmányok következtében megerősödtek az okkultista áramlatok. Rózsakeresztesség° és alkímia járult az asztrológiához, a keleti pogányság régi, nyugati maradványához. Kettészakadt az európai antikvitás, és a humanizmus felragyogó utóképén újjáéledt a középkorban működő utóhatása. Warburg, lelki rokonságon alapuló hangulat segítségével, megragadó módon fejtette ki, hogyan „fogták át" a reneszánszban „emberien az égi tüneményeket, hogy legalább képszerűen szorítsák határok közé démonikus hatalmukat".[19] A reneszánsz megélénkíti a képi emlékezést – hogy mennyire, azt a szomorújátékok szellemidéző jelenetei is tanúsítják –, ugyanakkor azonban egyfajta képi spekuláció is felbukkan, ami a stílus formálása szempontjából talán még döntőbb. S ennek emblematikája összefonódik a középkori világgal. Nincs a képzelet allegorikus alkotásainak semmiféle, még oly barokkos kinövése sem, melynek ne volna meg ebben a középkori világban a maga ellenpárja. Újra megjelennek a mitográfusok közül azok az allegória-készítők, akik már a korai keresztény hitvédelemben érdekeltek voltak. Grotius tizenhat éves korában adja ki Martianus Capellát. Egészen ókeresz-

tény értelemben foglalnak helyet a szomorújáték kórusában, egy és ugyanazon a fokon, az ókori istenek az allegóriákkal. S mert a démonikus rettegés következtében egész különösen szorongató színben kell feltűnnie a meggyanúsított testiségnek, már a középkorban radikálisan foglalkoztak emblematikus leküzdésével. „A meztelenség mint embléma" – ezt a címet adhatnánk a következő, Bezoldnál található leírásnak. „Mindenképp csak a túlvilágon részesülhetnek az üdvözültek teljesen makulátlanul a test romolhatatlanságában és szépségük kölcsönös élvezetében. (Szent Ágoston: *Az Isten Országáról* XXII, 24.) A meztelenség addig a tisztátalanság jelképe maradt, ahogy ez mindenesetre illett a görög istenekhez, tehát a pokolbeli démonokhoz is. Ennek megfelelően a középkori tudomány, valahányszor ruhátlan alakokra bukkant, szintén arra törekedett, hogy sokszor messziről eredő, többnyire barátságtalan szimbolikával értelmezze ezt az illetlenséget. Olvassuk csak el Fulgentiusnak és követőinek magyarázatait, miért festik meztelenül Vénuszt, Cupidót, Bacchust; Vénuszt például azért, mert meztelenül és csupaszon bocsátja el tisztelőit, vagy mert a kéjelgés bűne nem palástolható el; Bacchust azért, mert az iszákosok megfosztják magukat vagyonuktól, vagy mert a részeg ember legrejtettebb gondolatait sem tudja eltitkolni... A csömörletességig kieszeltek azok a vonatkozások, melyeket egy karoling költő, Walahfrid Strabo, iparkodik felfedezni egy meztelen szoborral kapcsolatos, rendkívül zavaros leírásában. Theodorik aranyozott lovas szobrának egy mellékalakjáról van szó... Az, hogy... a fekete, be nem aranyozott »kísérő« közszemlére állítja csupasz bőrét, arra a játékos gondolatra csábítja a költőt, hogy a meztelen figura így különös gyalázatára szolgál annak, aki amúgy is meztelen, vagyis a minden erény híján levő, ariánus zsarnoknak°."[20] Ahogy ebből láthatjuk, az allegorikus értelmezés

mindenekelőtt két irányba mutatott: az volt a rendeltetése, hogy keresztény módon határozza meg az ókori istenek valóságos, démoni természetét, ugyanakkor a test jámbor sanyargatásával volt egyértelmű. Ezért nem véletlenül lelte kedvét a középkor és a barokk abban, hogy elmésen kombinálja a bálványokat a holtak csontjaival. Euszébiosz a *Vita Constantini*-ben az istenszobrok belsejében elhelyezett koponyákról és csontokról tudósít, Männling pedig azt állítja, hogy „az egyiptomiak fából készült ábrázolatokban holttesteket temettek el".

Az allegóriának a szomorújátékkal kapcsolatos fogalma csak abban a meghatározásban lehet helyénvaló, amelyben nem csupán a teológiai szimbólumtól, hanem ugyanolyan világossággal a puszta díszítő szótól is elkülönül. Hiszen az allegória nem úgy jött létre, mint egy skolasztikus arabeszk, mely az antik istenképzethez kapcsolódott. Abból a játékos, sehova nem csatlakozó, fölényeskedő elemből, amit legkésőbbi elfajulásaira való tekintettel szoktak tulajdonítani az allegóriának, eredetileg semmi sem illik reá, csupán az ellenkezője. Ha az Egyház gyorsan kiszoríthatta volna híveinek emlékezetéből az isteneket, soha nem született volna meg az allegorézis. Mert nem valamely győzelem epigon emlékműve, sokkal inkább olyan ige, melynek fel kell idéznie az antik élet sértetlen maradékát. Persze, a keresztény korszak első századaiban maguk az istenek is nagyon gyakran öltöttek fel valaminő absztrakt vonást. „Ahogy veszített erejéből a klasszikus kor isteneibe vetett hit, olyan mértékben váltak az istenekről alkotott elképzelések is – ahogyan a művészet és a költészet kialakította ezeket – a költői ábrázolás szabadon kezelhető eszközeivé. A nérói kor költői, sőt Horatius és Ovidius óta nyoman követhetjük ezt a folyamatot, mely az új alexandriai iskolában érte el tetőpontját: legjelentékenyebb és

a következő kor számára mérvadó képviselője Nonnosz, a latin irodalomban pedig az alexandriai születésű Claudius Claudianus. Minden, valamennyi cselekmény, valamennyi esemény isteni erők játékává alakul át náluk. Hogy ezeknél a költőknél elvont fogalmaknak is tágabb tér nyílik, az nem csoda; a személyes isteneknek az ő számukra nincs mélyebb jelentősége, mint azoknak a bizonyos fogalmaknak: ezek is, azok is a költői fantázia egyformán rendkívül mozgékony elképzelési formáivá lettek."[21] Így Usener. Mindez, természetesen, az allegória intenzív előkészítése. Ha egyébként az allegória több, mint a teológiai lényegiségek bármily absztrakt elvékonyodása, tudniillik ezek továbbélése egy nem rájuk szabott, sőt ellenséges környezetben, akkor nem ez a késő-rómaikori felfogás az, mely az allegóriát voltaképpen illeti. A költészet ilyetén fejlődése során ki kellett volna halnia az ókori istenek világának, és ezt a világot éppen az allegória mentette meg. Hiszen a dolgok mulandóságának belátása és az a gondos iparkodás, hogy a dolgokat átmentsék az örökkévalóságba, egyike az allegória legerősebb motívumainak. Sem a tudomány, sem a művészet, valamint az állami élet területén sem akadt a korai középkorban semmi sem, ami összemérhető lett volna azokkal a romokkal, melyeket az antikvitás a fentiekben hátrahagyott. Akkoriban keletkezett a mulandóság tudatának elkerülhetetlen szemlélete, mint ahogy néhány száddal később, a harmincéves háború idején, az európai emberiség ugyanennek a jelenségnek volt a tanúja. Ezzel kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy talán a legkézzelfoghatóbb pusztítások nem teszik keserűbbé ezt a tapasztalást az ember számára, mint a jog örökkévalóság igényével felruházott normáinak változása, ami különösen szembeszökő módon ment végbe az említett korfordulókon. Az allegória ott gyökerezett meg a legzavarosabban, ahol a legszorosabban érintkezett egymással

mulandóság és örökkévalóság. Maga Usener adta az „istennevek"-ben az eszközt a kezünkbe, hogy pontosan megvonhassuk a történetfilozófiai demarkációs vonalat bizonyos antik istenségek csak „látszólag elvont" természete és az allegorikus absztrakció között. „Tudomásul kell vennünk tehát azt a tényt, hogy az ókorban felindítható vallásos érzés minden további nélkül egyúttal elvont fogalmakat is isteni rangra emelhetett. Hogy ezek jóformán teljesen árnyszerűek, és mintegy vértelenek maradtak, annak semmi más oka nem volt, mint hogy az elvont isteneknek is el kellett halványulniuk a személyes istenek előtt – tehát a szó áttetsző mibenléte volt ez az ok."[22] E vallási improvizációk révén bizonyára jól megmunkálták az ókor talaját az allegória befogadására; maga az allegória viszont keresztény vetés. Mert e gondolkozásmód kialakulása szempontjából a legnagyobb mértékben döntő volt, hogy úgy kellett feltűnnie: mind a bálványokban, mind a testben nem csupán a mulandóság vert gyökeret érzékelhető módon, hanem a bűn is. Az allegorikusan jelentős mozzanatot a bűn megakadályozza abban, hogy önmagában találja meg értelmének teljességét. A bűn nem csupán abban az allegorikus nézőpontú emberben van jelen, aki a tudás kedvéért elárulja a világot, hanem az ilyen ember szemlélődésének tárgyában is. Ez a szemlélet, mely ama teremtmény bűnbe esésének tanán alapul, aki a bukásba magával rántotta a természetet: ez alkotja annak a mély értelmű nyugati allegorézisnek erjesztő elemét, mely elkülönül e kifejezési mód keleti retorikájától. Mert néma: ezért gyászol a bukott természet. De még mélyebb bepillantást nyújt a természet lényegébe ennek a tételnek megfordítása: szomorúsága készteti a természetet az elnémulásra. Minden szomorúság mélyén ott rejtőzik a hajlam a szótlanságra, s ez jóval több, mint a közlésre való képtelenség vagy kedvetlenség. Annyira érzi a szomorú-

ság, hogy mindenestül ismeri őt az, ami megnevezhetetlen. Megnevezve lenni – még akkor is, ha olyasvalaki a megnevező, aki Istenhez hasonló és az üdvösség részese –: ettől talán soha nem választható el a szomorúság valaminő sejtelme. De mennyivel inkább erről van szó, amikor nem neveznek meg, csak olvasnak, bizonytalanul olvas maga az allegorizáló ember, és csak az ő személye révén tesznek szert különös jelentőségre. Másrészt minél inkább úgy érezték, hogy az antikvitással együtt a bűn súlya alatt nyög a természet, annál kötelezőbb lett allegorikus értelmezésük, hiszen ez volt megmentésük még egyedül lehetségesnek tűnő módja. Mert a melankolikus eszme a tárgynak e tudatos rangfosztása közben is páratlan módon hű marad a tárgy dologiságához. Prudentius jövendölése viszont: „Minden vértől tisztán fog ragyogni végül a márvány; bűntelenül állnak majd azok a bronzok, melyeket most bálványnak tartanak",[23] még ezerkétszáz év múlva sem vált valósággá. Az ókor márványa és bronzai láttára a barokkot, sőt még a reneszánszt is elfogta az a borzongás, amivel Ágoston „mintegy az istenek testét" ismerte fel bennük. „Belsejükben szellemek lakoztak, melyeket szólítani lehetne, és amelyek megtehetnék, hogy ártsanak azoknak, avagy teljesítsék azok kívánságait, akik tisztelik és imádják őket."[24] Vagy ahogy Warburg mondja a reneszánsszal kapcsolatban: „Az istenalakok formai szépsége és a keresztény, valamint a pogány hit ízléses kiegyensúlyozása éppen nem téveszthet meg bennünket abban a tekintetben, hogy még Itáliában, 1520 körül, tehát a legszabadabb, az alkotóereje teljében levő művészet korában is mintegy kettős herma gyanánt tisztelték az ókort: egyrészt démonian sötét ábrázata volt, mely babonás kultuszt követelt, másrészt olümposzian derűs arcot mutatott, mely esztétikai tiszteletadásra szólított fel."[25] Ennélfogva a nyugati allegorézis kezdetekor a három legfon-

tosabb mozzanat nem-antik, antik-ellenes: az istenek átnőnek az idegen világba, gonosszá válnak, és teremtménnyé lesznek. Megmarad az olümposzi istenek ruhája, mely köré emblémák sereglenek az idők folyamán. És ez a ruha egy teremtmény ruhája, akár egy ördög teste. Ilyen értelemben fogható fel, kuriózum gyanánt, Euhémerosz felvilágosult, hellenisztikus teológiája, a kialakuló néphit egy elemeként. Mert „az isteneknek pusztán emberekké való lefokozása így kapcsolódott össze egyre inkább azzal az elképzeléssel, hogy kultuszuk maradványaiban, elsősorban képmásaikban, gonosz, mágikus erők hatnak tovább. Tökéletes tehetetlenségük bizonyságát viszont megint csak gyengítette az a körülmény, hogy sátáni helyettesek kaparintották meg az istenektől megtagadott hatásköröket".[26] Másfelől az emblémákon és a ruhákon kívül megmaradnak a szavak és a nevek, és olyan mértékben, ahogy megszűnnek az életnek azok az összefüggései, melyekből erednek, oly fogalmak kezdetévé válnak, melyeken belül ezek a szavak új, az allegorikus ábrázolás céljára eleve alkalmas tartalomra tesznek szert, mint Fortuna, Vénusz (azaz Világ Asszonyság) és több, ezekhez hasonló. Az alakok elhaltsága és a fogalmak elvontsága tehát előfeltétele a panteon allegorikus átváltozásának mágikus fogalmi teremtmények világává. Ezen az előfeltételen alapul Ámornak, „a Giottónál denevérszárnyakkal és karmokkal ábrázolt szemérmetlenség démonának" képzete, ezen alapul az olyan mesebeli lények továbbélése, mint a faun, a kentaur, a szirén és a hárpia, melyek allegorikus figurák a keresztény pokol körében. „A klasszikusan megnemesített, antik istenvilág Winckelmann óta természetesen annyira az ókor jelképe lett általában számunkra, hogy elfelejtjük: a tudós humanista kultúra új alkotásáról van szó; az ókornak ezt az »olümposzi« megjelenési formáját előbb ki kellett csikarni a hagyományosan »démoni«-tól; az antik istenek

ugyanis az ókor vége óta megszakítás nélkül a keresztény Európa vallási hatalmasságai közé tartoztak kozmikus démonok gyanánt, és oly döntő módon szóltak bele ennek az európai életnek gyakorlati alakulásába, hogy nem tagadhatjuk a pogány kozmológiának, főleg az asztrológiának, a keresztény egyháztól hallgatólagosan megtűrt, párhuzamos uralmát."[27] Az antik isteneknek az elhalt dologiság tekintetében az allegória felel meg. Ezért azután mélyebb értelemben találó, mintsem gondolják: „Az istenek közelsége így hát egyik legfontosabb életfeltétele az allegorézis erőteljes kifejlődésének."[28]

Az allegorikus szemlélet egy összeütközésből ered: a bűnbe esett phüszisz, mely a kereszténység műve volt, konfliktusba került egy tisztább natura deorummal,° mely a panteonban testesült meg. Mialatt a reneszánszban új életre támadt a pogányság, az ellenreformációban a kereszténység, meg kellett újulnia az allegóriának is, mint összeütközésük formájának. A szomorújáték szemszögéből fontossága van annak, hogy a középkor a Sátán alakjában szorosra fűzte a kapcsolatot az anyagi és a démoni elem között. Mindenekelőtt azáltal, hogy a sokrétű pogány, közbenső fokozatot *egyetlen,* teológiailag szigorúan körvonalazott Antikrisztussá összpontosították, egyértelműbben képzelték el a sötét, kimagasló alakot az anyag démonainak világában. S a középkor ily módon nem csupán oda jutott, hogy szűk határok közé utalta a természet vizsgálatát; még a matematikusokat is gyanús színben tünteti fel az anyagnak ez az ördögi mivolta. „Bármit gondolnak is el – magyarázza a skolasztikus Genti Henrik –, az valami térbeli dolog (quantum), vagy legalábbis van valahol helye a térben, mint a pontnak. Ezért az ilyen emberek melankolikusok, és belőlük lesznek a legjobb matematikusok, de a legrosszabb metafizikusok."[29] – Amennyiben a dolgok teremtményi világ-

gára, az elhaltra, legföljebb félig élőre irányul az allegorikus szándék, az ember kívül marad ennek az intenciónak látókörén. Ha kizárólag az emblémákhoz tapad, a fordulat, a megmentés nem elképzelhetetlen. De, kigúnyolva minden emblematikus álruhát, a hamisítatlan ördögpofa képes arra, hogy diadalmas elevenségben és csupaszságban emelkedjék fel a föld méhéből az allegória készítőjének tekintete előtt. Ennek a Sátánnak hegyes, kiélezett vonásait csak a középkor marta rá az eredetileg nagyobb, ókori démonfejre. Az anyag, mely a gnosztikus-manicheus tanítás szerint a világ „detartarizációja"[0] végett teremtődött, más szóval az a rendeltetése, hogy befogadja magába az ördögit, hogy miután levált a világról, ez megtisztult ábrázatot mutasson – az ördögben ráébred tartaroszi természetére, gúnyt űz ennek a természetnek allegorikus „jelentés"-éből, s kicsúfol mindenkit, aki azt hiszi, büntetlenül követheti mélységeibe. Ahogy tehát a földi szomorúság hozzátartozik az allegorézishez, úgy tartozik a pokoli vidámság az allegóriának az anyag diadala folytán meghiúsított vágyakozásához. Innen ered az intrikus pokoli tréfálkozó kedve, innen ered intellektuális mivolta, innen ered a jelentést illető tudása. A néma teremtményben megvan a képesség arra, hogy reménykedjék a menekülésben annak révén, aminek jelentése kiderült. Az ember okos jártassága önmagát nyilatkoztatja ki, és, mialatt a legelvetemültebb számítás közben öntudatában emberszabásúvá teszi azt, ami anyagi mozzanat ebben a jártasságban, a pokol gúnykacajával támad az allegória művésze ellen. Ez a kacagás, természetesen, úrrá lett az anyag megnémulásán. Éppen a hahotában ölti magára az anyag, rendkívül excentrikus álruhában, szertelen módon a szellemet. Annyira szellemivé vált, hogy röppályája jóval a nyelv felett ível át. Messzebbre akar csapódni, és harsány nevetésben végződik. Bármilyen állatiasan hat is ez kívülről, a

belső eszelősség számára csak szellemiség gyanánt jelenik meg a tudatban. „Lucifer, a Sötétség Fejedelme, a mély Szomorúság uralkodója, a pokolbéli orsó császára, a kénköves víz hercege, a feneketlen szakadék királya"[30] nem engedi, hogy gúnyt űzzenek belőle. Az „ősi allegorikus figurá"-nak nevezi, joggal, Julius Leopold Klein. Ahogy ez az irodalomtörténész nagyszerű észrevételeivel kimutatta, csakis így, az allegória, a Sátán felől nézve érthető Shakespeare egyik leghatalmasabb alakja. „A Vice Iniquity szerepére° hivatkozik... Shakespeare III. Richárdja, a történelmi Buffoon-Devillé terebélyesedett Vice, ennek a Vice-nak a színháztörténet fejlődése során a »moral-play« misztérium-ördögéből és kétértelműen »moralizáló« Vice-éből eredő leszármazottja: e kettőnek, a Devilnek és a Vice-nak, törvényes, történelmi hússá és vérré vált utódja, rendkívül figyelemreméltó tanúságtételével." Ezt egy megjegyzés bizonyítja: „»Gloster (félre): Így, mint a megszemélyesített Bűn / Egy szóval két jelentést hirdetek.« A *III. Richárd*ban Devil és Vice, saját, »félre« mondott bevallása szerint, *egyetlen,* heroikusan katonás, történelmileg telivér tragédiahősként jelenik meg."[31] Tragédiahősként éppen hogy nem. Ez a röpke kitérés inkább azért jogosult, mert ismételten utal arra, hogy a *III. Richárd* szemszögéből, akár a *Hamlet,* akár a Shakespeare-i „tragédiák" szemszögéből általában eleve meghatározott szerep jut a szomorújáték elméletének, amennyiben ez tartalmazza a magyarázathoz szükséges előzetes tudnivalókat. Mert az allegória Shakespeare-nél jóval mélyebben gyökerczik, mintsem a metafora formáinál, ahol Goethének feltűnt. „Shakespeare bővelkedik olyan csodálatos trópusokban, melyek megszemélyesített fogalmakból keletkeznek, és hozzánk egyáltalán nem illenének, nála viszont teljességgel helyükön vannak, mert az ő korában minden művészet az allegória uralma alatt állott."[32] Novalis határozottabban szól: „Nincs

akadálya annak, hogy egy shakespeare-i darabban valamely önkényes ideára, allegóriára stb. bukkanjunk."[33] A Sturm und Drang azonban, mely Shakespeare-t Németország számára felfedezte, csak azt vette észre benne, ami elemi – ami allegorikus, azt nem. És mégis: Shakespeare-t éppen az jellemzi, hogy nála mindkét mozzanat egyformán lényegbevágó. A teremtmény minden elemi megnyilatkozása jelentőssé válik a teremtmény allegorikus egzisztenciája révén, és minden allegorikus jelenség nyomatékot kap az érzékek világának elemi volta következtében. Az allegorikus mozzanat elhalásával veszendőbe megy a dráma elemi ereje is, amíg ez az erő új életre nem támad a Sturm und Drangban, éspedig úgy, hogy szomorújáték lesz belőle. A romantika azután újból megsejtette, hogy mi az allegória. Mindamellett, amíg Shakespeare-re szegezte tekintetét, nem jutott tovább a sejtelemnél. Shakespearenél ugyanis az elemi mozzanaté az elsőség, Calderónnál az allegorikusé. – Mielőtt megrémít a szomorújátékban a Sátán, előbb megkísért. A beavatás mestereként olyan tudáshoz vezet el, mely a büntetendő magatartás alapjául szolgál. Ha Szókratész tanítása alighanem téves abban a tekintetben, hogy a jónak tudása jó cselekedetre ösztönöz, akkor a rossznak tudására ez sokkal inkább érvényes. És nem a belső világosság, nem a lumen naturale° az, ami felfénylik e tudás gyanánt a szomorúság éjszakájában, hanem föld alatti világosság dereng fel a föld mélyéből. A Sátán lázadó, mélybe hatoló tekintete ezáltal villan fel a töprengő emberben. Újra igazolódik a barokk sokat-tudás jelentősége a szomorújáték költészetének szempontjából. Mert csak a tudást birtokló ember számára ábrázolható valami allegorikusan. Másfelől viszont éppen a gondolkozás az, ami elől – amennyiben nem az igazsággal foglalkozik türelmesen, hanem feltétel nélkül és mintegy kényszer hatása alatt, közvetlenül a kutató elme segítsé-

gével az abszolút tudásra tör – egyszerű lényegükkel kitérnek a dolgok, hogy rejtélyes, allegorikus utalások gyanánt s még később porrá válva heverjenek előtte. Az allegória célja anynyira ellentétes az igazságéval, hogy világosabban jelenik meg benne, mint bármi másban, egy tiszta, pusztán a tudásra irányuló kíváncsiságnak és az ember gőgös elkülönülésének egysége. „A rettenetes Halál, az iszonyú alkimista”[34] – Hallmann e mély értelmű metaforáját nem csupán az enyészet folyamata érteti meg. A mágikus tudás, melynek az alkímia adózik, elmagányosodással és szellemi halállal fenyegeti az adeptust. Ahogy az alkímia és a rózsakeresztesség, ahogy a szomorújáték szellemidézései tanúsítják, ez a kor ugyanúgy szolgálta a mágiát, mint a reneszánsz. Bármihez nyúl, azt midászi keze valami jelentős dologgá változtatja át. Mindenfajta átváltoztatás: ez volt az eleme; ennek a sémája pedig az allegória volt. Minél kevésbé korlátozódott ez a szenvedély a barokk korra, annál alkalmasabb arra, hogy egyértelműen valami barokk vonás jelenlétéről tanúskodjék a későbbi korokban. Ez a jelenség igazol egy újabb nyelvszokást, mely egyfajta barokkos taglejtést fedez fel mind Goethe, mind Hölderlin késői korszakában. – A tudás, nem pedig a cselekvés a rossz voltaképpeni létformája. S ezért a fizikai csábítás – a kéj, a dőzsölés és a lustaság –, ha pusztán érzéki értelemben veszszük, egyáltalán nem kizárólagos, sőt, szigorúan véve, egyáltalán nem végső és szabatos létalapja a rossznak. Ez inkább az abszolút, azaz Isten nélküli szellemiség birodalmának fata morganájával tárul fel, mikor is ez a birodalom az anyagi világ párjaként első ízben teszi lehetővé a rossz konkrét megismerését. S a rosszban uralkodó lelkiállapot a szomorúság, mely egyszersmind az allegóriák szülője és tartalma. S három alapvető sátáni ígéret ered a rossztól. Ezek szellemi természetűek. A szomorújáték, hol a zsarnok, hol az intrikus alakjában, szün-

telenül ható erő gyanánt tünteti fel mindhármat. Ami csábít, az a szabadság látszata – a tiltott dolgok kifürkészésében; az önállóság látszata – a jámbor emberek közösségétől való elkülönülésben; a végtelenség látszata – a rossz üres és feneketlen mélységében. Mert úgy illik minden erényhez, hogy valami végső célt lásson maga előtt – nevezetesen saját eszményképét Istenben: úgy, ahogy minden elvetemültségnek végtelen út nyílik a mélység irányában. Ennélfogva a rossz teológiája sokkal inkább megalkotható a Sátán bukásából, amiben igazolást nyernek a mondott motívumok, mintsem azokból a megrovásokból, melyekkel az egyházi tanítás szokta bemutatni a lelkek ragadozóját. Az az abszolút szellemiség, melyet a Sátán tulajdonának fognak fel, megöli magát, miközben függetleníti magát a szent dolgoktól. A lélektől csak itt megfosztott anyagiság lesz a hazája. A teljes anyagiság és amaz abszolút szellemiség a Sátán tartományának pólusai: a tudat pedig nem más, mint ezek szemfényvesztő szintézise, mely az igazit – az életét – majmolja. A rossznak az élettől idegen spekulációja viszont, mely az emblémák dologi világához tapad, végül a démonok tudását illetően bizonyul találónak. „Daimonésznek nevezik őket – mondja Ágoston *Az Isten országá*-ban –, mert ez a görög szó kifejezi azt, hogy tudás van a birtokukban."[35] És rendkívül spirituálisan hangzott a fanatikusan spirituális ítélet Assisi Szent Ferenc szájából. Ez az ítélet megmutatta a helyes utat egyik tanítványának, aki túlságosan mélyen merült el tanulmányaiba: „Egyetlen démon többet tud, mint te."

A tudás ösztöne a rossz üres szakadékába vezet, hogy ott biztosítsa magának a végtelenséget. Ez viszont ugyanakkor a talajtalan mélyértelműség szakadéka is. Adatai képtelenek arra, hogy filozófiai konstellációkká rendeződjenek. Ezért hevernek a komor pompakifejtés puszta leleteiként a barokk emb-

lémás könyveiben. A szomorújáték, miközben minden más formát háttérbe szorít, ezzel a fundussal dolgozik. Szüntelen átváltoztatás, magyarázás és elmélyedés közepette cserélgeti egymással e fundus képeit. Leginkább az ellentét uralkodik. S mégis elhibázott vagy legalábbis felszínes dolog volna a puszta ellentétességen érzett örömre vonatkoztatni azt a számtalan effektust, melynek révén a trónteremet börtönné, a kéjlakot sírbolttá, a koronát véres ciprusokból font koszorúvá változtatják át, a szemnek is láthatóan vagy csupán a nyelv eszközeivel. Sőt még a látszat és a lét ellentéte sem egészen találó a metaforáknak és apoteózisoknak erre a technikájára. Alapul az embléma sémája szolgál: ebből szembeszökő módon tárul fel az értelmezett dolog egy olyan műfogás segítségével, melynek mindig újra és újra felül kell kerekednie. A korona a cipruskoszorút jelenti. Ennek az emblematikus dühnek beláthatatlanul sok dokumentuma között – régen összegyűjtötték a bizonyítékokat[36] – büszke színfalhasogatás tekintetében felülmúlhatatlan, amikor Hallmann, „ha villámlik a politikai égbolt", „gyilkos bárd"-dá változtat át egy hárfát.[37] Ugyanide tartozik *Halotti beszédei*-nek ez az expozíciója: „Ha nézzük azt a megszámlálhatatlanul sok hullát, melyekkel részint a dühöngő pestis, részint a harci fegyverek nemcsak a mi Németországunkat, hanem jószerével egész Európát betöltötték, meg kell vallanunk, hogy rózsáink tövisekké, liliomaink csalánná, paradicsomi kertjeink temetőkké változtak át, sőt egész mivoltunk a halálnak képébe öltözött. Ezért remélhetően nem róják majd fel nekem, amikor is arra vállalkozom, hogy a Halálnak ezen az egyetemes színpadán feltárjam a magam papirosból való temetőjét is."[38] A kórusokban is meghonosították az ilyen átváltozásokat.[39] Ahogy a hanyatt-homlok rohanók felbukfenceznek esés közben, úgy esnék áldozatul jelképről jelképre az allegorikus szándék a saját feneketlen mélysé-

ge által kiváltott szédülésnek, ha nem volna kénytelen éppen akkor, amikor a legvégsőkig jutott el ezekben a jelképekben, olyan ugrásszerűen átváltani, hogy minden sötétsége, gőgje és Istentől való távolsága puszta önámításnak tűnik fel. Hiszen az allegória teljes félreértését jelentené, ha a képeknek azt a bőségét, melynek közepette ez az átváltás végbemegy a megmentés üdvének irányában, elválasztanánk azoktól a komor képektől, melyek a halál és a pokol gondolatával foglalkoznak. Mert éppen a megsemmisülés mámorának azokban a látomásaiban, melyekben minden földi dolog romhalmazzá roskad össze, nem annyira az allegorikus elmélyülés eszményképe tárul elénk, mint inkább ennek az elmélyülésnek határai válnak láthatóvá. A csontkamrák vigasztalan összevisszasága, úgy, ahogy ez az allegorikus figurák sémájaként a kor ezernyi rézmetszetéből és leírásából kiolvasható, nem csupán minden emberi létezés sivárságának jelképe. Ilyenkor nem értelmezik, nem ábrázolják allegorikus módon a mulandóságot, hanem maga a mulandóság magyarázza és ábrázolja önmagát allegória gyanánt. A feltámadás allegóriájaként. Az allegorikus szemlélet a barokknak a halálra emlékeztető műveiben végül is hirtelen átvált – csak most, a visszahajlított, legszélesebb ívben és megváltó módon. Elmélyedésének hét esztendeje nem több egyetlen napnál. Mert ezt a pokolban töltött időt is szekularizálják a térben, és az a világ, mely prédául dobta magát a Sátán mély szellemének, és elárulta önmagát: Istené. Isten világában ébred fel az allegória alkotója.

Majd ha a magas Úr e sír-kertet behordja,
Csontok-koponya én, leszek egy angyal-orca.[40]

Ez megfejti a legszétdaraboltabb, legelhaltabb, legszétszórtabb dolgok rejtjeleit. Következménye természetesen az, hogy az

allegória elveszít mindent, ami legsajátabb tulajdona volt: a birtokolt, titkos tudást, mely kiváltsága volt, az önkényuralmat a holt dolgok világa felett, a reménytelenség vélt végtelenségét. Mindez szertefoszlik annak az *egy,* hirtelen átváltásnak következtében, mikor az allegorikus elmélyedésnek le kell mondania az objektivitás utolsó ábrándképéről is; már nem a dolgok földi világában játszadozik, teljesen önmagára utalva, hanem teljes komolysággal újra az ég boltja alatt leli magát. Éppen ebben rejlik a melankolikus elmélyülés lényege, hogy végső tárgyai, melyekkel kapcsolatban azt hiszi, a legteljesebb mértékben biztosítja a maga számára az elvetemültséget, allegóriákba csapnak át; hogy ezek betöltik és megtagadják azt a Semmit, amiben ábrázolják magukat – ahogy az intenció legvégül, a csontvázak megpillantásakor, nem tart ki hűségesen, hanem hűtlenül és ugrásszerűen a feltámadáshoz pártol.

„Sírva vetettünk el magot° a barázdákba / s távoztunk gyászosan."[41] Üresen távozik az allegória. A teljességgel rossz, ami megmaradó mélység gyanánt táplálta az allegóriát, csak benne létezik; kizárólag és csupán allegória; valami mást jelent, mint ami. Éspedig pontosan annak a nemlétét jelenti, amit mutat. Az abszolút bűnök, ahogy a zsarnokok és a cselszövők képviselik ezeket, allegóriák. Nem valóságosak, és azt, amiként vannak, csak a melankolikus ember szubjektív tekintetének köszönik; azonosak ezzel a tekintettel, melyet szüleményei megsemmisítenek, mivel csak vakságát jelentik. Mindenestül a szubjektív, elmélyedő mélabúra utalnak, mert kizárólag ez teszi lehetővé létezésüket. A feltétel nélküli rossz, allegorikus alakja révén, elárulja, hogy szubjektív tünemény. A barokk rendkívüli művészetellenes szubjektivitása ezen a ponton egybevág a szubjektivitás teológiai esszenciájával.

A Biblia a tudás fogalmával kapcsolatban vezeti be a rosszat. Hogy lesznek „jónak és rossznak tudói":[42] ezt ígéri az első embereknek a kígyó. Isten azonban így szólott a teremtés után: „És látta Isten, hogy minden, amit alkotott, igen jó."[43] A tudásnak tehát egyáltalán semmi dolga nincs a rosszal. Ez az utóbbi nincs a világban. Csak magában az emberben támad fel először, a tudás, még inkább az ítéletalkotás miatti öröm következtében. A jónak tudása, mint tudás, másodlagos jelenség. A gyakorlatból következik. A rossznak tudása – mint tudás: elsődleges. A kontemplációból következik. A jónak és rossznak tudása tehát ellentétes minden tárgyi tudással. Minthogy a szubjektum mélyrétegére vonatkozik, alapjában véve nem más, mint a rossznak tudása. „Fecsegés" abban a mély értelemben, ahogy Kierkegaard értette ezt a szót. Mindenfajta allegorikus szemlélet kezdeténél ott van a tudás a szubjektivitás diadalaként és a dolgok feletti önkényuralom első lépéseként. Magában a bűnbeesésben születik meg, absztrakció gyanánt, a bűn és a jelentés egysége a „megismerés" fája előtt. Absztrakcióban él az allegória; mint absztrakció, mint magának a nyelv szellemének egyfajta lehetősége, a bűnbeesésben van otthon. Mert a jó és a rossz, mint névtelen dolgok, meg nem nevezhetően kívül állnak azon a neveket tartalmazó nyelven, mellyel a paradicsomi ember megnevezte a dolgokat – ezeket azután elhagyja annak a bizonyos kérdésfeltevésnek a szakadékában. A név a nyelvek számára pusztán alap, melyben a konkrét elemek gyökeredznek. Az absztrakt nyelvi elemek viszont az ítélkező szóban, a véleményalkotásban gyökeredznek. S mialatt a földi törvénykezés közben az ítélet ingatag szubjektivitása a büntetések révén lehorgonyoz a valóságban, a mennyei törvénykezésben teljesen érvényesül a rossznak látszata. Ott diadalmaskodik a bevallott szubjektivitás a jog minden csalóka objektivitásán, és „az ős

Szeretet és a Fő Okosság"[44] alkotásaként – pokolként – engedelmeskedik az isteni mindenhatóságnak. Nem látszat, de nem is betelt lét, hanem az üres szubjektivitás valóságos tükröződése a jóban. A feltétlen rosszban a szubjektivitás megragadja önnön valóságát, és úgy tekinti, mint önmagának puszta tükröződését Istenben. Az allegória világképében tehát a szubjektív perspektíva hiánytalanul benne foglaltatik az egésznek ökonómiájában. Ezért vannak egy barokk bambergi erkély oszlopai valóban pontosan úgy elrendezve, ahogyan – szabályos konstrukció esetén – alulról mutatkoznának. És így szekularizálódik a józanságban az izzó eksztázis is szükséglete szerint, anélkül, hogy egyetlen szikra elvesznék belőle: Szent Teréz egy hallucináció közben látja, ahogy a Madonna rózsákat tesz ágyára; ezt közli gyóntatójával. „Nem látok semmiféle rózsákat", feleli a gyóntatóatya. „Márpedig a Madonna igenis hozott nekem rózsákat", válaszolja a szent. Ebben az értelemben válik a magamutogató, bevallott szubjektivitás a csoda valóságos kezesévé, minthogy maga jelenti be az isteni akciót. És „nincs olyan fordulat, melyet ne csodával zárna le a barokk".[45] „A thaumaszton° arisztotelészi ideája ez, a csodának (a bibliai szémeiának°) művészi kifejezése, mely az ellenreformáció és különösen a Tridenti Zsinat óta" az építészeten és a szobrászaton is „uralkodik... Természetfeletti erők okozta benyomásról van szó, mely éppen a magasság régióiban kelthető fel a hatalmasan kiáramló és mintegy önmagukra támaszkodó jelenségekben: ezeket tolmácsolják és hangsúlyozzák a plasztikus dekoráció veszélyesen lebegő angyalai... Ennek a benyomásnak még további erősítése végett a másik oldalon – az alsó régiókban – megint csak túlhajtott módon emlékeztetnek ezeknek a törvényeknek valóságára. Mi mást akarnak elérni a hordozó és megterhelő energiák erejére célzó szüntelen utalások, a roppant talapzatok, a

kettős és hármas rendben emelt, előretolt oszlopok és pilaszterek, az ezek szilárd kapcsolódását szolgáló erősítések és biztosítások, mint azt, hogy egy – erkélyt hordozzanak; mi mást közölnek, mint azt, hogy az alulról való megtámasztás nehézségei által hatásossá tegyék a felül lebegő csodát. Eleve lehetségesnek vélik a »ponderación mysteriosá«-t,° Isten beavatkozását a műalkotásba."[46] A szubjektivitást, mely úgy zuhan a mélységbe, akár egy angyal, utolérik az allegóriák, és a mennybolton, Istenben rögzítik a „ponderación mysteriosa" segítségével. Az apoteózis megdicsőülése – Calderónból érthetjük meg – nem hozható létre egyedül a színház banális előterében, ahol a kórusokat, közjátékokat és élőképeket mutatják be. Az apoteózis kényszerűen alakul ki az egésznek mély értelmű konstellációjából; ez az egész még nyomatékosabb hangsúlyt kölcsönöz az apoteózisnak, ha kevésbé tartósan is. A cselszövény hiányos kifejlesztése, mely távolról is csak alig éri el a spanyolét: ez az oka a német szomorújáték elégtelenségének. Egyedül a cselszövény lett volna alkalmas, hogy az allegorikus totalitásnak arra a fokára emelje a szín megszervezését, melynek segítségével egy, a cselekmény képeitől műfajilag különböző mozzanat domborodik ki az apoteózis látványában, s ez a mozzanat irányt mutat a szomorúságnak, be- és kilépésére nézve egyaránt. Végig kell gondolnunk ennek a formának hatalmas tervrajzát; csak ezzel a feltétellel tárgyalhatunk a német szomorújáték ideájáról. A barokk német szomorújátéka azért tart igényt az értelmezésre, mert nagy épületek romjaiból hatásosabban szól az épület tervének eszméje, mint a kicsiny, még olyan jó karban levőkből. A német szomorújáték koncepciójának mélyén kezdettől fogva a rom, a töredék ideája rejlik. Ha más formák oly nagyszerűen ragyognak, mint az első napon, ez a forma az utolsón őrzi a szépnek látványát.

UTALÁSOK

Ismeretkritikai előszó [195–232. old.]

Mottó – Goethe: *Sämtliche Werke.* Jubileumi kiadás. Stuttgart, Berlin, é. n. 40. köt.: *Schriften zur Naturwissenschaft.* 2. 140–141. old.

1 Vö. Emile Meyerson: *De l'explication dans les sciences.* 2. köt. Párizs, 1921.

2 Hermann Güntert: *Von der Sprache der Götter und Geister. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur homerischen und eddischen Göttersprache.* Halle a. d. S., 1921. 49. old. – Vö. Hermann Usener: *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung.* Bonn, 1896. 321. old.

3 Jean Hering: *Bemerkungen über das Wesen, die Wesenheit und die Idee.* In: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 4 (1921), 522. old.

4 Max Scheler: *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze.* 2., jav. kiad. 1. köt. Lipcse, 1919. 241. old.

5 Konrad Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst.* Berlin, 1918. 100 skk.

6 Burdach: i. m. 213. old. (Jegyz.)

7 Fritz Strich: *Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhun-*

derts. In: *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstage dargebracht von Eduard Berend.* München, 1916. 52. old.

8 Richard M. Meyer: *Über das Verständnis von Kunstwerken.* In: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur* 4 (1901). (= Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik. 7.) 378. old.

9 Meyer: i. m. 372. old.

10 Benedetto Croce: *Grundriss der Ästhetik. Vier Vorlesungen.* A szerző jóváhagyásával kiadta Theodor Poppe. Lipcse, 1913. (Wissen und Forschen. 5.) 43. old.

11 Croce: i. m. 46. old.

12 Croce: i. m. 48. old.

13 Vö. Hermann Cohen: *Logik der reinen Erkenntnis.* (System der Philosophie. 1.) 2. kiad. Berlin, 1914. 35–36. old.

14 Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers.* – Charles Baudelaire: *Tableaux parisiens.* Walter Benjamin német fordításában és előszavával a műfordító feladatáról. Heidelberg, 1923. (Die Drucke des Argonautenkreises. 5.) VIII–IX. old. [Ebben a kötetben *A műfordító feladata* címen.]

15 Strich: i. m. 21. old.

16 Vö. August Wilhelm von Schlegel: *Sämmtliche Werke.* Kiadta Eduard Böcking. 6. köt.: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur.* 3. kaid. 2. rész. Lipcse, 1846. 403. old. – A. W. Schlegel: *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst.* Kiadta J. Minor. A 3. részben is (1803–1804): *Geschichte der romantischen Litteratur.* Heilbronn, 1884. (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. 19.) 72. old.

17 Vö. Karl Lamprecht: *Deutsche Geschichte.* 2. rész: *Neuere Zeit. Zeitalter des individuellen Seelenlebens.* 3. köt. 1.

fele (= az egész sorozat 7. köt. 1. fele). 3., változatlan kiad. Berlin, 1912. 267. old.

18 Vö. Hans Heinrich Borcherdt: *Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts.* München, 1919. 58. old.

19 Conrad Müller: *Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspers von Lobenstein.* Breslau, 1882. (Germanistische Abhandlungen. 1.) 72–73. old.

20 Goethe: *Werke.* Weimari kiadás. 4. rész: *Briefe.* 42. köt. 1827. január–július. Weimar, 1907. 104. old.

21 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: *Einleitung in die griechische Tragödie.* Az 1. kiad. változatlan újranyomása. Berlin, 1907. 109. old.

22 Herbert Cysarz: *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko.* Lipcse, 1924. 299. old.

23 Vö. J. Petersen: *Der Aufbau der Literaturgeschichte.* In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 6 (1914), 1–16. és 129–152. old., különösen a 149. és 151. old.

24 Louis G. Wysocki: *Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVII^e siècle.* Disszertáció. Párizs, 1892. 14. old.

25 Petersen: i. m. 13. old.

26 Vö. még Arthur Hübscher: *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte.* In: *Euphorion* 24 (1922), 517–562. és 759–805. old.

27 Vö. Christian Hofman von Hofmanswaldau: *Auserlesene Gedichte.* Bev. és kiadta Felix Paul Greve. Lipcse, 1907. 8. old.

28 Victor Manheimer: *Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien.* Berlin, 1904. XIII. old.

29 Wilhelm Hausenstein: *Vom Geist des Barock.* 3–5. kiad. München, 1921. 28. old.

Szomorújáték és tragédia [233–285. old]

Mottó – Filidor: *Trauer-, Lust- und Misch-Spiele.* 1. rész. Jena, 1665. 1. old.

1 Cysarz: i. m. 72. old.
2 Vö. Alois Riegl: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom.* Hagyatékából kiadta Arthur Burda és Max Dvořák. 2. kiad. Bécs, 1923. 147. old.
3 Paul Stachel: *Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts.* Berlin, 1907. (Palaestra. 46.) 326. old.
4 Vö. Lamprecht: i. m. 265. old.
5 *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst, verfasset durch den Erwachsenen.* Nürnberg, 1679. 336. old.
6 Vö. Wilhelm Dilthey: *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie und Religion.* (Gesammelte Schriften. 2.) Lipcse, Berlin, 1923. 445. old.
7 Martin Opitz: *Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deutschen Poeterey.* Nunmehr zum siebenden mal correct gedruckt. Frankfurt a. M., é. n. 30–31. old.
8 *Die Aller Edelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemühter, beschrieben und fürgestellet von Dem Rüstigen.* Frankfurt, 1666. 241–242. old.
9 A. A. von Haugwitz: *Prodromus Poeticus, Oder: Poetischer Vortrab.* Drezda, 1684. 78. old.
10 Andreas Gryphius: *Trauerspiele.* Kiadta Hermann Palm. Tübingen, 1882. (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. 162.) 635. old. (*Ämilius Paulus Papinianus* Jegyz.)
11 Bernhard Erdmannsdörffer: *Deutsche Geschichte vom*

Westfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrich's des Grossen. 1648–1740. 1. köt. Berlin, 1892. (Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen. 3, 7.) 102. old.

12 Martin Opitz: *L. Annaei Senecae Trojanerinnen.* Wittenberg, 1625. 1. old.

13 Johann Klai; id. Karl Weiss után: *Die Wiener Haupt- und Staatsactionen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters.* Bécs, 1854. 14. old.

14 Vö. Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souverenität.* München, Lipcse, 1922. 11–12. old.

15 Vö. August Koberstein: *Geschichte der deutschen Nationalliteratur vom Anfang des siebzehnten bis zum zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts.* 5., átdolg. kiad. Lipcse, 1872. (Grundriss der Geschichte der deutschen Natonialliteratur. 2.) 15. old.

16 Schmidt: i. m. 14. old.

17 Uo.

18 Hausenstein: i. m. 42. old.

19 *Helden-Briefe.* Lipcse, Breslau, 1680. 8–9. old.

20 Birken: *Deutsche Redebind- und Dichtkunst.* Id. kiad. 242. old.

21 Gryphius: id. kiad. 61. old. (*Leo Armenius* II, 433 skk.)

22 Johann Christian Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäffer-Spiele.* Bresslau, é. n. 17. old. – Vö. id. kiad. 12. old. (*Mariamne,* I, 355.)

23 *Abris Eines Christlich-Politischen Printzens. In CI Sinn-Bildern.* Zuvor aus dem spanischen ins Lateinisch: Nun in Teutsch versetzet. Köln, 1674. 897. old.

24 Karl Krumbacher: *Die griechische Literatur des Mittelalters.* In: *Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele.* Kiadta Paul Hinneberg. 1. rész, 8. szak.: *Die*

griechische und lateinische Literatur und Sprache. U. v. Wilamowitz-Moellendorfftól és másoktól. 3. kiad. Lipcse, Berlin, 1912. 367. old.

25 *Die Glorreiche Marter Johannes Johannes von Nepomuck.* Id. Weiss után: i. m. 154. old.

26 *Die Glorreiche Marter von Nepomuck.* Id. Weiss után: i. m. 120. old.

27 Joseph Kurz: *Prinzessin Pumphia.* Wien, 1883. (Wiener Neudrucke. 2.) 1. old.

28 Lorentz Gratian: *Staats-kluger Catholischer Ferdinand.* Spanyolból fordította Daniel Casper von Lohenstein. Breslau, 1676. 123. old.

29 Vö. Willi Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne.* Halle a. d. S., 1921. 386. old.

30 Gryphius: id. kiad. 212. old. (*Catharina von Georgien* III, 438.)

31 Vö. Marcus Landau: *Die Dramen von Herodes und Mariamne.* In: *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte,* Új folyam 8 (1895), 175–212. és 279–317. old., továbbá 9 (1896), 185–223. old.

32 Vö. Hausenstein: i. m. 94. old.

33 Cysarz: i. m. 31. old.

34 Daniel Caspar von Lohenstein: *Sophonisbe.* Frankfurt, Lipcse, 1724. 73. old. (IV, 504 skk.)

35 Gryphius: id. kiad. 213. old. (*Catharina von Georgien* III, 457 skk.) – Vö. Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Mariamne.* 86. old. (V, 351.)

36 Joseph Anton Stranitzky: *Wiener Haupt- und Staatsaktionen.* Bev. és kiadta Rudolf Payer von Thurn. 1. köt. Bécs, 1908. (Schriften des Literarischen Vereins in Wien. 10.) 301. old. (*Die Gestürtte Tyrannay in der Person dess Messinischen Wüttrichs Pelifonte* II, 8.)

37 *Poetischen Trichters zweyter Theil.* Nürnberg, 1648. 84. old.

38 Julius Wilhelm Zincgref: *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria.* 2. kiad. Frankfurt, 1624. 71. embléma.

39 *Königliche Verthätigung für Carl den I. geschrieben an den durchläutigsten König von Grossbritannien Carl den Andern.* 1650.

40 Vö. Stachel: i. m. 29. old.

41 Vö. Gotthold Ephraim Lessing: *Sämmtliche Schriften.* Karl Lachmann új, helyesbített kiadása. 7. köt. Berlin, 1839. 7 skk. (*Hamburgi dramaturgia* 1. és 2. szám.)

42 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Mariamne.* 27. old. (II, 263–264.)

43 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Mariamne.* 112. old. (Jegyz.)

44 Birken: *Deutsche Redebind- und Dichtkunst.* Id. kiad. 323. old.

45 G. G. Gervinus: *Geschichte der Deutschen Dichtung.* 3. köt. 5. kiad. Kiadta Karl Bartsch. Lipcse, 1872. 553. old.

46 Vö. Alfred v. Martin: *Coluccio Salutati's Traktat „Vom Tyrannen". Eine kulturgeschichtliche Untersuchung nebst Textedition.* Berlin, Lipcse, 1913. (Abhandlungen zur Mittleren und Neueren Geschichte. 47.) 48. old.

47 Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne.* Id. kiad. 79. old.

48 Vö. Burdach: i. m. 136–136. old., valamint 215. old. (Jegyz.)

49 Georg Popp: *Über den Begriff des Dramas in den deutschen Poetiken des 17. Jahrhunderts.* Disszertáció. Lipcse, 1895. 80. old.

50 Vö. Julius Caesar Scaliger: *Poetices libri septem.* 5. kiad. 1617. 333–334. old. (III, 96.)

51 Vinzenz von Beauvais: *Bibliotheca mundi seu speculi majoris.* 2. köt. Duaci, 1624. 287. old.

52 *Schauspiele des Mittelalters.* Kiadta F. J. Mone. 1. köt. Karlsruhe, 1846. 336. old.

53 Claude de Saumaise: *Apologie royale pour Charles I., roy d'Angleterre.* Párizs, 1650. 642–643. old.

54 Willi Flemming: *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge.* Berlin, 1923. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 32.) 3–4. old.

55 Don Pedro Calderon de la Barca: *Schauspiele.* J. D. Gries fordítása. 1. köt. Berlin, 1815. 295. old. (*Das Leben ein Traum* III.) [*Az élet álom.* Jékely Zoltán fordítása.]

56 Lohenstein: *Sophonisbe.* Id. kiad. 13–14. old.

57 Lohenstein: *Sophonisbe.* Id. kiad. 8–9. old.

58 Don Pedro Calderon de la Barca: *Schauspiele.* August Wilhelm Schlegel fordítása. 2. rész. Bécs, 1813. 88–89. old., vö. még 90. old. (*Der standhafte Prinz* III.) [*Az állhatatos fejedelem.* Tandori Dezső fordítása.]

59 Hans Georg Schmidt: *Die Lehre vom Tyrannenmord. Ein Kapitel aus der Rechtsphilosophie.* Tübingen, Lipcse, 1901. 92. old.

60 Johann Christian Hallmann: *Leich-Reden, Todten-Gedichte und Aus dem Italiänischen übersetzte Grab-Schrifften.* Franckfurt, Leipzig, 1682. 88. old.

61 Vö. Hans Heinrich Borcherdt: *Andreas Tscherning. Ein Beitrag zur Literatur- und Kultur-Geschichte des 17. Jahrhunderts.* München, Lipcse, 1912. 90–91. old.

62 August Buchner: *Poetik.* Kiadta Othone Prätorio. Wittenberg, 1665. 5. old.

63 Samuel von Butschky: *Wohl-Bebauter Rosen-Thal.* Nürnberg, 1679. 761. old.

64 Gryphius: i. m. 109. old. (*Leo Armenius* IV, 387 skk.)

65 Vö. Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Die göttliche Rache oder der verführte Theodoricus Veronensis.* 104. old. (V, 364 skk.)

66 *Theatralische, Galante und Geistliche Gedichte, Von Menantes.* Hamburg, 1706. 181. old.

67 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke.* 10/2. köt.: *Vorlesungen über die Ästhetik.* Kiadta H. G. Hotho. 2. köt. Berlin, 1837. 176. old. [*Esztétika* II, II, 2. Zoltai Dénes fordítása.]

68 Hegel: i. m. 167. old. [*Esztétika.* Uo. Zoltai Dénes fordítása.]

69 Arthur Schopenhauer: *Sämmtliche Werke.* Kiadta Eduard Grisebach. 2. köt.: *Die Welt als Wille und Vorstellung.* 2. Lipcse, é. n. 505–506. old.

70 Wilhelm Wackernagel: *Über die dramatische Poesie. Academische Gelegenheitsschrift.* Basel, 1838. 34–35. old.

71 Vö. Johann Jacob Breitinger: *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse.* Zürich, 1740. 489. old.

72 Daniel Casper v. Lohenstein: *Agrippina.* Trauer-Spiel. Lipcse, 1724. 78. old. (V, 118.)

73 Breitinger: i. m. 467. és 470. old.

74 Vö. Erich Schmidt: *Felix Bobertag: Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland.* I. Abt., 2. köt. 1. fele. Breslau, 1879. In: *Archiv für Litteraturgeschichte* 9 (1880), 411. old.

75 Vö. Hallmann: *Leichreden.* Id. kiad. 115. és 299. old.

76 Vö. Hallmann: *Leichreden.* Id. kiad. 64. és 212. old.

77 Daniel Casper von Lohenstein: *Blumen.* Bresslau, 1708. 27. old.

78 Hübscher: i. m. 542. old.

79 Julius Tittmann: *Die Nürnberger Dichterschule. Harsdörf-*

fer, Klaj, Birken. Beitrag zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts. (Kleine Schriften zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte. 1.) Göttingen, 1847. 148. old.

80 Cysarz: i. m. 27. old. (Jegyz.)

81 Cysarz: i. m. 108. old. (Jegyz.), vö. a 107–108. old. is.

82 Vö. *Poetischen Trichters Dritter Theil.* Nürnberg, 1653. 265–272. old.

83 Lohenstein: *Sophonisbe.* Id. kiad. 10. old.

84 Gryphius: id. kiad. 437. old. (*Carolus Stuardus* IV, 47.)

85 Philipp Harsdörffer: *Vom Theatrum oder Schawplatz. Für die Gesellschaft für Theatergeschichte aufs Newe in Truck gegeben.* Berlin, 1914. 6. old.

86 August Wilhelm Schlegel: *Sämtliche Werke.* 6. köt. Id. kiad. 397. old.

87 Calderon: *Schauspiele.* Gries fordítása. 1. köt. Id. kiad. 206. old. [*Az élet álom.* Jékely Zoltán fordítása.]

88 Calderon: *Schauspiele.* Gries fordítása. 3. köt. Berlin, 1818. 236. old. (*Eifersucht das grösste Scheusal* I.)

89 Vö. Gryphius: id. kiad. 756 skk. (*Die sieben Brüder* II, 343 skk.)

90 Vö. Daniel Caspar v. Lohenstein: *Epicharis. Trauer-Spiel.* Lipcse, 1724. 74–75. old. (III, 721 skk.)

91 Vö. Lohenstein: *Agrippina.* Id. kiad. 53 skk. (III, 479 skk.)

92 Vö. Haugwitz: id. kiad. *Maria Stuarda.* 50. old. (III, 237 skk.)

93 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Mariamne.* 2. old. (I, 40 skk.)

94 Kurt Kolitz: *Johann Christian Hallmanns Dramen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas in der Barockzeit.* Berlin, 1911. 158–159. old.

95 Tittmann: i. m. 212. old.

96 Vö. Hunold: i. m. passim.

97 Birken: *Deutsche Redebind- und Dichtkunst.* Id. kiad. 329–330. old.

98 Vö. Erich Schmidt: i. m. 412. old.

99 Dilthey: i. m. 439–440. old.

100 Johann Christoph Mennling: *Schaubühne des Todes Oder Leich-Reden.* Wittenberg, 1692. 367. old.

101 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Mariamne.* 34. old. (II, 493–494.)

102 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Mariamne.* 44. old. (III, 194 skk.)

103 Lohenstein: *Agrippina.* Id. kiad. 79. old. (V, 160 skk.)

104 Vö. Henri Bergson: *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinstatsachen.* Jena, 1911. 84–85. old.

105 Frédéric Arger: *Essai sur l'histoire des doctrines du contrat social.* Disszertáció. Nimes, 1906. 136. old.

106 Rochus Freiherr von Liliencron: *Einleitung.* In: Aegidius Albertinus: *Lucifers Königreich und Seelengejaidt.* Kiadta Rochus Freiherr von Liliencron. Berlin, Stuttgart, é. n. (Deutsche National-Literatur. 26.) IX. old.

107 Gryphius: id. kiad. 20. old. (*Leo Armenius* I, 23–24.)

108 Daniel Casper von Lohenstein: *Ibrahim Bassa. Trauer-Spiel.* Bresslau, 1709. 3–4. old. – Vö. Johann Elias Schlegel: *Ästhetische und dramaturgische Schriften.* Kiadta Johann von Antoniewicz. Heilbronn, 1887. (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. 26.) 8. old.

109 Hallmann: *Leichreden.* Id. kiad. 133. old.

110 Cysarz: i. m. 248. old.

111 Vö. Egon Cohn: *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Bildungs-*

geschichte. Berlin, 1921. (Germanische Studien. 13.) 11. old.

112 Scaliger: i. m. 832. old. (VII, 3.)

113 Vö. Riegl: i. m. 33. old.

114 Hübscher: i. m. 564. old.

Szomorújáték és tragédia [286–332. old.]

Mottó – Johann Georg Schiebel: *Neu-erbauter Schausaal.* Nürnberg, 1684. 127. old.

1 Johann Volkelt: *Ästhetik des Tragischen.* 3., újra átdolgozott kiad. München, 1917. 469–470. old.

2 Volkelt: i. m. 469. old.

3 Volkelt: i. m. 450. old.

4 Volkelt: i. m. 447. old.

5 Georg Lukács: *Die Seele und die Formen. Essays.* Berlin, 1911. 370–371. old. [*A tragédia metafizikája.* In: Lukács György: *Fiatalkori művek.* Budapest, 1977. 516. old.]

6 Friedrich Nietzsche: *Werke.* 1. rész. 1. köt.: *Die Geburt der Tragödie.* Kiadta Fritz Koegel. Leipzig, 1895. 155. old. [*A tragédia eredete.* Budapest, 1910. 245–246. old. Fülep Lajos fordítása.]

7 Nietzsche: i. m. 44–45. old. [169. old.]

8 Nietzsche: i. m. 171. old. [257. old.]

9 Nietzsche: i. m. 41. old. [167. old.]

10 Nietzsche: i. m. 58–59. old. [179. old.]

11 Wilamowitz-Moellendorff: i. m. 59. old.

12 Vö. Walter Benjamin: *Goethes Wahlverwandschaften.* In: *Neue Deutsche Beiträge* 2. sor., 1. füzet (1924. április),

83 skk. [Ebben a kötetben *Goethe: „Vonzások és választások"* címen, 99. old.]
13 Croce: i. m. 12. old.
14 Vö. Solger: *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel.* Kiadta Lulwig Tieck és Friedrich von Raumer. 2. köt. Lipcse, 1826. 445 skk.
15 Wilamowitz-Moellendorff: i. m. 107. old.
16 Wilamowitz-Moellendorff: i. m. 119. old.
17 Vö. Max Wundt: *Geschichte der griechischen Ethik.* 1. köt.: *Die Entstehung der griechischen Ethik.* Lipcse, 1908. 178–179. old.
18 Vö. Wackernagel: i. m. 39. old.
19 Vö. Scheler: i. m. 266 skk.
20 Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung.* Frankfurt a. M., 1921. 98–99. old. – Vö. Walter Benjamin: *Schicksal und Charakter.* In: *Die Argonauten.* 1. sor, (1914 skk.), 2. köt. (1915 skk.) 10–12. füzet (1921), 187–196. old. [Ebben a kötetben *Sors és jellem* címen.]
21 Lukács: i. m. 336. old. [497. old.]
22 Nietzsche: i. m. 118. old. [220. old.]
23 Hölderlin: *Sämtliche Werke.* Norbert v. Hellingrath kritikai kiadása. 4. köt.: *Gedichte 1800–1806.* München, Lipcse, 1916. 195. old. [*Patmosz.* 1. változat. 144–145. sor. Bernáth István fordítása.]
24 Vö. Wundt: i. m. 193 skk.
25 Benjamin: *Schicksal und Charakter.* Id. kiad. 191. old. [Ebben a kötetben *Sors és jellem* címen, 63. old.]
26 Schopenhauer: *Sämtliche Werke.* 2. köt. Id. kiad. 513–514. old.
27 Karl Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt.* 2. köt. Kiadta Richard Newald.

Lipcse, 1924. (Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike. 10.) 315. old.

28 Schopenhauer: *Sämtliche Werke.* 2. köt. Id. kiad. 509–510. old.

29 Rosenzweig: i. m. 268–269. old.

30 Wilamowitz-Moellendorff: i. m. 106. old.

31 Nietzsche: i. m. 96. old. [205. old.]

32 Leopold Ziegler: *Zur Metaphysik des Tragischen. Eine philosophische Studie.* Lipcse, 1902. 45. old.

33 Lukács: i. m. 342. old. [500. old.]

34 Vö. Jacob Burckhardt: *Griechische Kulturgeschichte.* Kiadta Jakob Oeri. 4. köt. Berlin, Stuttgart, 1902. 89 skk.

35 Kurt Latte: *Heiliges Recht. Untersuchungen zur Geschichte der sakralen Rechtsformen in Griechenland.* Tübingen, 1920. 2–3. old.

36 Rosenzweig: i. m. 99–100. old.

37 Rosenzweig: i. m. 104. old.

38 Lukács: i. m. 340. old. [499. old.]

39 Jean Paul: *Sämmtliche Werke.* 18. köt. Berlin, 1841. 82. old. (*Vorschule der Ästhetik* 1. rész, 19. szakasz.)

40 Vö. Werner Weisbach: *Trionfi.* Berlin, 1919. 17–18. old.

41 Nietzsche: i. m. 59. old. [179. old.]

42 Theodor Heinsius: *Volksthümliches Wörterbuch der Deutschen Sprache mit Bezeichnung der Aussprache und Betonung für die Geschäfts- und Lesewelt.* A 4. köt. 1. része: S–T-ig. Hannover, 1822. 1050. old.

43 Vö. Gryphius: id. kiad. 77. old. (*Leo Armenius* III, 126.)

44 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Mariamne.* 36. old. (II, 529–530.) – Vö. Gryphius: id. kiad. 458. old. (*Carolus Stuardus* V, 250.)

45 Vö. Jacob Minor: *Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern.* Frankfurt a. M., 1883. 44. és 49. old.

46 Johann Anton Leisewitz: *Sämmtliche Schriften.* Braunschweig, 1838. 88. old. (*Julius von Tarent* V, 4.)

47 Herder: *Werke.* Kiadta Hans Lambel. 3/2. rész, Stuttgart, é. n. (Deutsche National-Litteratur. 76.) 19. old. (*Kritische Wälder* I, 3.)

48 Vö. Lessing: i. m. 264. old. (*Hamburgi Dramaturgia* 59. darab.)

49 Hans Ehrenberg: *Tragödie und Kreuz.* 2. köt. Würzburg, 1920. 1. köt.: *Die Tragödie unter dem Olymp.* 112–113.

50 Franz Horn: *Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart.* 2. köt. Berlin, 1823. 294 skk.

51 Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne.* Id. kiad. 221. old.

52 Saumaise: *Apologie royale pour Charles I.* Id. kiad. 25.

53 Lohenstein: *Sophonisbe.* Id. kiad. 11. old. (I, 322–323.)

54 Lohenstein: *Sophonisbe.* Id. kiad. 4. old. (I, 89.)

55 Haugwitz: Id. kiad. *Maria Stuarda.* 63. old. (V, 75 skk.)

56 Birken: *Deutsche Redebind- und Dichtkunst.* Id. kiad. 329. old.

57 *Die Glorreiche Marter Johannes von Nepomuck.* Id. Weiss után: i. m. 113–114. old.

58 Stranitzky: i. m. 276. old. (*Die Gestürtzte Tyrannay in der Person dess Messinischen Wüttrichs Pelifonte* I, 8.)

59 Filidor: *Trauer-, Lust- und Misch-Spiele.* Id. kiad. címlapja.

60 Mone a *Schauspiele des Mittelalters*-ben, id. kiad. 136. old.

61 Weiss: i. m. 48. old.

62 Lohenstein: *Blumen.* Id. kiad. *Hyacinthen.* 47. old. (*Redender Todten-Kopff Herrn Matthäus Machners.*)

63 Novalis: *Schriften.* Kiadta J. Minor. Jena, 1907. 3. köt. 4. old.

64 Novalis: i. m. 20. old.

65 Volkelt: i. m. 460. old.

66 Goethe: *Sämtliche Werke.* Jubileumi kiadás. 34. köt.: *Schriften zur Kunst.* 2. 165–166. old. (*Rameaus Neffe. Ein Dialog von Diderot.* Jegyzetek.)

67 Volkelt: i. m. 125. old.

68 Lohenstein: *Sophonisbe.* Id. kiad. 65. old. (IV, 242.)

69 Vö. Lohenstein: *Blumen.* Id. kiad. *Rosen.* 130–131. old. (*Vereinbarung der Sterne und der Gemüther.*)

70 Karl Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt.* 1. köt. Lipcse, 1914. (Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike. 9.) 21. old.

71 Lukács: i. m. 352–353. old. [506. old.]

72 Lukács: i. m. 355–356. old. [508. old.]

73 Vö. Walter Benjamin: *Zur Kritik der Gewalt.* In: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 47 (1920–1921), 828. old. [Ebben a kötetben *Az erőszak kritikájáról* címen.]

74 Ehrenberg: i. m. 2. köt.: *Tragödie und Kreuz.* 53. old.

75 Benjamin: *Schicksal und Charakter.* Id. kiad. 192. old. [Ebben a kötetben *Sors és jellem* címen, 63. old.] – Vö. általában Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften.* Id. kiad. 98. skk. Továbbá Benjamin: *Schicksal und Charakter.* Id. kiad. 189–192. old. [Ebben a kötetben *Goethe: „Vonzások és választások”* címen, 114–118. old., továbbá a 61–64. old.]

76 Minor: i. m. 75–76. old.

77 August Wilhelm Schlegel: *Sämtliche Werke.* 6. köt. Id. kiad. 386. old.

78 P. Berens: *Calderons Schicksalstragödien.* In: *Romanische Forschungen.* 39 (1926), 55–56. old.

79 Gryphius: id. kiad. 265. old. (*Cardenio und Celinde.* Előszó.)

80 Kolitz: i. m. 163. old.

81 Vö. Benjamin: *Schicksal und Charakter.* Id. kiad. 192. old. [Ebben a kötetben *Sors és jellem* címen, 63. old.]

82 Shakespeare: *Dramatische Werke.* A. W. Schlegel és L. Tieck fordításai H. Ulrici kiadásában. Berlin, 1877. 6. köt., 98. old. [*Hamlet* III, 2. Arany János fordítása.]

83 Stranitzky: i. m. 322. old. (*Die Gestürtzte Tyrannay in der Person dess Messinischen Wüttrichs Pelifonte* III, 12.)

84 Ehrenberg: i. m. 2. köt., 46. old.

85 Lukács: i. m. 345. old. [502. old.]

86 Friedrich Schlegel: *Alarcos. Ein Trauenspiel.* Berlin, 1802. 46. old. (II, 1.)

87 Albert Ludwig: Fortsetzungen. *Eine Studie zur Psychologie der Literatur.* In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 6 (1914), 433. old.

88 Ziegler: i. m. 52. old.

89 Ehrenberg: i. m. 2. köt., 57. old.

90 Müller: i. m. 82–83. old.

91 Vö. Conrad Höfer: *Die Rudolstädter Festspiele aus den Jahren 1665–67 und ihr Dichter. Eine literarhistorische Studie.* Leipzig, 1904. (Probefahrten. 1.) 141. old.

Szomorújáték és tragédia [333–357. old.]

Motto – Andreas Tscherning: *Vortrab des Sommers Deutscher Getichte.* Rostock, 1655.

1 Shakespeare: id. kiad. 118–119. old. [*Hamlet* IV, 4. Arany János fordítása.]

2 Samuel von Butschky: *Parabeln und Aphorismen.* In: *Monatsschrift von und für Schlesien.* Kiadta Heinrich Hoffmann. Breslau, 1829. évf. 1. köt., 330. old.

3 Ayrer: *Dramen.* Kiadta Adelbert von Keller. 1. köt. Stuttgart, 1865. (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. 76.) 4. old. – Vö. szintén Butschkytól: *Wohlbebeauter Rosental.* Id. kiad. 410–411. old.

4 Hübscher: i. m. 552. old.

5 B. Pascal: *Pensées.* (Edition de 1670.) Párizs, é. n. (Les meilleurs auteurs classiques.) 211–212. old. [*Gondolatok.* Budapest, 1978. 99. old. Pődör László fordítása.]

6 Pascal: i. m. 215–216. old. [64–65. old.]

7 Gryphius: id. kiad. 34. old. (*Leo Armenius* I, 385 skk.)

8 Gryphius: id. kiad. 111. old. (*Leo Armenius* V, 53.)

9 Filidor: id. kiad. *Ernelinde.* 138. old.

10 Vö. Aegidius Albertinus: *Lucifers Königreich und Seelengejaidt: Oder Narrenhatz.* Augsburg, 1617. 390. old.

11 Albertinus: i. m. 411. old.

12 Harsdörffer: *Poetischer Trichter.* 3. rész. Id. kiad. 116. old.

13 Vö. Lohenstein: *Sophonisbe.* Id. kiad. 52 skk. (III, 431 skk.)

14 Albertinus: i. m. 414. old.

15 Vö. Hunold: i. m. 180. old. (*Nebucadnazar* III, 3.)

16 Carl Giehlow: *Dürers Stich „Melancolia I" und der maximilianische Humanistenkreis.* In: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst;* a *Graphische Künste* melléklete; Wien, 26 (1903), 32. old. (2. szám.)

17 Wiener Hofbibliothek, Codex 5486; id. Giehlow után: i. m. 34. old.

18 Gryphius: id. kiad. 91. old. (*Leo Armenius* III, 406–407.)

19 Cervantes: *Don Quixote.* Lipcse, 1914. 2. köt., 106. old.
20 Theophrastus Paracelsus: *Erster Theil der Bücher und Schrifften.* Basel, 1589. 363–364. old.
21 Giehlow: i. m. Id. kiad. 27 (1904), 14. old. (4. szám.)
22 Tscherning: id. kiad. *(Melancholey Redet selber.)*
23 Immanuel Kant: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.* Königsberg, 1764. 33–34. old.
24 Vö. Paracelsus: i. m. 82–83. és 86. old. – Id. kiad. *Ander Theil der Bücher und Schrifften.* 206–207. old. – Id. kiad. *Vierdter Theil Der Bücher und Schriften.* 157–158. old. – Másfelől I, 44. és IV, 189–190. old. is.
25 Giehlow: i. m. Id. kiad. 27 (1904), 14. old. (1–2. szám.)
26 Erwin Panofsky és Fritz Saxl: *Dürers „Melancolia I". Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung.* Lipcse, Berlin, 1923. (Studien der Bibliothek Warburg. 2.) 18–19. old.
27 Panofsky és Saxl: i. m. 10. old.
28 Panofsky és Saxl: i. m. 14. old.
29 Aby Warburg: *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten.* Hiedelberg, 1920. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. 1920, 26. ért.) 24. old.
30 Warburg: i. m. 25. old.
31 Philippus Melanchthon: *De anima.* Vitebergae, 1548. Id. Warburg után: i. m. 61. old.
32 Melanchthon: i. m. Id. Warburg után: i. m. 62. old.
33 Giehlow: i. m. Id. kiad. 27 (1904), 78. old. (4. szám.)
34 Giehlow: i. m. Id. kiad. 72. old.
35 Giehlow: uo.
36 Id. Franz Boll után: *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie.* Lipcse, Berlin, 1918. (Aus Natur und Geisteswelt. 638.) 46. old.
37 Tscherning: id. kiad. *(Melancholey Redet selber.)*

38 Marsilius Ficinus: *De vita triplici I.* Id. Panofsky és Saxl után: i. m. 51. old. (2. jegyz.)
39 Vö. Panofsky és Saxl: i. m. 51. old. (2. jegyz.)
40 Vö. Panofsky és Saxl: i. m. 64. old. (3. jegyz.)
41 Warburg: i. m. 54. old.
42 Vö. Albertinus: i. m. 406. old.
43 Hallmann: *Leichreden.* Id. kiad. 137. old.
44 Filidor: id. kiad. *Ernelinde.* 135–136. old.
45 Id. a *Schauspiele des Mittelalters* után: id. kiad. 329. old.
46 Albertinus: i. m. 390. old.
47 A. Hauber: *Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrens.* Strassburg, 1916. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 194.) 126. old.
48 Daniel Halévy: *Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine.* Párizs, 1919. 230. old.
49 Abû Ma sar; id. Panofsky és Saxl után: i. m. 5. old.
50 Vö. Boll: i. m. 46. old.
51 Vö. Rochus Freiherr von Liliencron: *Wie man in Amwald Musik macht. Die siebente Todsünde. Zwei Novellen.* Lipcse, 1903.

Allegória és szomorújáték [358–394. old.]

Mottó – Männling: i. m. 86–87. old.

1 Vö. Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik.* Bern, 1920. (Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte. 5.) 6–7. old. (3. jegyz.) és 80–81. old.
2 Goethe: *Sämtliche Werke. Jubileumi kiadás.* 38. köt.:

Schriften zur Literatur. 3. 261. old. *(Maximen und Reflexionen.)*

3 Schopenhauer: *Sämmtliche Werke.* Id. kiad. 1 köt.: *Die Welt als Wille und Vorstellung.* 1. 314 skk.

4 Vö. William Butler Yeats: *Erzählungen und Essays.* Friedrich Eckstein fordításában és bevezetésével. Lipcse, 1916. 114. old.

5 Cysarz: i. m. 40. old.

6 Cysarz: i. m. 296. old.

7 Friedrich Creuzer: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen.* 1. rész. 2., teljesen átdolg. kiad. Lipcse, Darmstadt, 1819. 118. old.

8 Creuzer: i. m. 64. old.

9 Creuzer: i. m. 59 skk.

10 Creuzer: i. m. 66–67. old.

11 Creuzer: i. m. 63–64. old.

12 Creuzer: i. m. 68. old.

13 Creuzer: i. m. 70–71 old.

14 Creuzer: i. m. 199. old.

15 Creuzer: i. m. 147–148. old.

16 Johann Heinrich Voss: *Antisymbolik.* 2. köt. Stuttgart, 1826. 223. old.

17 J. G. Herder: *Vermischte Schriften.* 5. köt.: *Zerstreute Blätter.* 2., újból átnézett kiad. Bécs, 1801. 58. old.

18 Herder: i. m. 194. old.

19 Creuzer: i. m. 227–228. old.

20 Karl Giehlow: *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch.* Arpad Weixlgärtner utószavával. Bécs, Lipcse, 1915. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. 32. köt., 1. füzet.) 36. old.

21 Vö. Cesare Ripa: *Iconologia.* Róma, 1609.

22 Giehlow: *Die Hieroglyphenkunde.* Id. kiad. 34. old.

23 Giehlow: i. m. 12. old.

24 Giehlow: i. m. 31. old.

25 Giehlow: i. m. 23. old.

26 *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Belluensis.* Basileae, 1556. Címl.

27 Piero Valeriano: i. m. 4. lap.

28 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie.* Id. kiad. 2. köt., 189. old.

29 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie.* Id. kiad. 2. köt., 208–209. old.

30 Vö. Nicolaus Caussinus: *Polyhistor symbolicus, electorum symbolorum et parabolarum historicarum stromata, XII libris complectens.* Coloniae Agrippinae, 1623.

31 Opitz: *Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deudschen Poeterey.* Id. kiad. 2. old.

32 *Acta eruditorum 1683.* Lipsiae, 1683. 17. old.

33 Vö. C. F. Menestrier: *La philosophie des images.* Párizs, 1682. Ugyancsak Menestrier-től: *Devises des princes, cavaliers, dames, scavans, et autres personnages illustres de l'Europe.* Párizs, 1683.

34 *Acta eruditorum 1683.* 344. old.

35 Georg Andreas Böckler: *Ars Heraldica, Das ist: Die Hoch-Edle Teutsche Adels-Kunst.* Nürnberg, 1688. 131. old.

36 Böckler: i. m. 140. old.

37 Böckler: i. m. 109. old.

38 Böckler: i. m. 81. old.

39 Böckler: i. m. 82. old.

40 Böckler: i. m. 83. old.

41 Giehlow: *Die Hieroglyphenkunde.* Id. kiad. 127. old.

42 Vö. Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik.* Id. kiad. 105. old.

43 Johann J. Winckelmann: *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst.* Centenáriumi kiadás. Lipcse, 1866. 143 skk.

44 Hermann Cohen: *Ästhetik des reinen Gefühls.* 2. köt. (System der Philosophie. 3.) Berlin, 1912. 305. old.

45 Carl Horst: *Barockprobleme.* München, 1912. 39–40. old. – Vö. még 41–42. old.

46 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie.* 1. köt. Id. kiad. 193–194. old.

47 Borinski: i. m. 305–306. old. (Jegyz.)

48 August Buchner: *Wegweiser zur deutschen Tichtkunst.* Jena, é. n. 80 skk. Id. Borcherdt után: *Augustus Buchner.* Id. kiad. 81. old.

49 Paul Hankamer: *Die Sprache. Ihr Begriff und ihre Deutung im sechzenten und siebzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der literarhistorischen Gliederung des Zeitraums.* Bonn, 1927. 135. old.

50 Burdach: i. m. 178. old.

51 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Mariamne.* 90. old. (V, 472 skk.)

52 Lohenstein: *Agrippina.* Id. kiad. 33–34. old. (II, 380 skk.)

53 Vö. Kolitz: i. m. 166–167. old.

54 Winckelmann: i. m. 19. old.

55 Vö. Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik.* Id. kiad. 53 skk.

56 Petersen: i. m. 12. old.

57 Strich: i. m. 26. old.

58 Johann Heinrich Merck: *Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst. Ein Denkmal.* Kiadta Adolf Stahr. Oldenburg, 1840. 308. old.

59 Strich: i. m. 39. old.
60 Franz von Baader: *Sämmtliche Werke.* 1. főrész, 2. köt. Lipcse, 1851. 129. old.
61 Uo.
62 Hübscher: i. m. 560. old.
63 Hübscher: i. m. 555. old.
64 Cohen: i. m. 23. old.
65 Tittmann: i. m. 94. old.
66 Winckelmann: i. m. 27. old. – Vö. még Creuzer: i. m. 67. és 109–110. old.
67 Creuzer: i. m. 64. old.
68 Creuzer: i. m. 147. old.
69 Cysarz: i. m. 31. old.
70 Novalis: *Schriften.* 3. köt. Id. kiad. 5. old.
71 Novalis: *Schriften.* 2. köt. Id. kiad. 308. old.
72 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie.* 1. köt. id. kiad. 192. old.

Allegória és szomorújáték [395–425. old.]

Mottó – *Dreyständige Sinnbilder zu fruchtbringendem Nutzen und beliebender ergetzlichkeit ausgefertigt durch den Geheimen.* Braunschweig, 1643. S tábla.

1 Wackernagel: i. m. 11. old.
2 Lohenstein: *Sophonisbe.* Id. kiad. 75–76. old. (IV, 563 skk.)
3 Müller: i. m. 94. old.
4 Novalis: *Schriften.* 3. köt. Id. kiad. 71. old.
5 Vö. Lohenstein: *Sophonisbe.* Id. kiad. 76. old. (IV, 585 skk.)

6 J. L. Klein: *Geschichte des englischen Drama's.* 2. köt. Lipcse, 1876. (Geschichte des Drama's. 13.) 57. old.

7 Vö. Hans Steinberg: *Die Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius.* Disszertáció. Göttingen, 1914. 107. old.

8 Kolitz: i. m. 182. old.

9 Vö. Kolitz: i. m. 102. és 168. old.

10 Kolitz: i. m. 168. old.

11 Steinberg: i. m. 76. old.

12 Hübscher: i. m. 557. old.

13 Gryphius: Id. kiad. 599. old. (*Ämilius Paulus Papinianus* IV, szcenikai jegyz.)

14 Steinberg: i. m. 76. old.

15 Vö. Lohenstein: *Sophonisbe.* I. m. 17 skk. (I, 513 skk.)

16 Vö. Kolitz: i. m. 133. old.

17 Vö. Kolitz: i. m. 111. old.

18 Vö. Gryphius: id. kiad. 310 skk. (*Cardenio und Celinde* IV, 1 skk.)

19 August Kerckhoffs: *Daniel Casper von Lohenstein's Trauerspiele mit besonderer Berücksichtigung der Cleopatra. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas im XVII. Jahrhundert.* Paderborn, 1877. 52. old.

20 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Die himmlische Liebe oder die beständige Märterin Sophia.* 69. old. (Szcenikai jegyz.)

21 Vö. *Emblemata selectiora.* Amstelaedami, 1704. 15. tábla.

22 Hausenstein: i. m. 9. old.

23 Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne.* Id. kiad. 131. old.

24 Vö. Hausenstein: i. m. 71. old.

25 Tittmann: i. m. 184. old.

26 Gryphius: id. kiad. 269. old. (*Cardenio und Celinde.* Tartalom.)

27 Hallmann: *Trauer-, Freuden und Schäferspiele.* Id. kiad. 3. old.

28 Vö. Petrarca: *Sechs Triumphi oder Siegesprachten.* Cöthen, 1643.

29 Hallmann: *Leichreden.* Id. kiad. 124. old.

30 *Herodes der Kindermörder, Nach Art eines Trauerspiels ausgebildet und In Nürnberg Einer Teutschliebenden Gemeine vorgestellet durch Johan Klaj.* Nürnberg, 1645. Id. Tittmann után: i. m. 156. old.

31 Harsdörffer: *Poetischer Trichter.* 2. rész. Id. kiad. 81. old.

32 Vö. Hallmann: *Leichreden.* Id. kiad. 7. old.

33 Gryphius: id. kiad. 512. old. (*Ämilius Paulus Papinianus* I, 1 skk.)

34 E. Wilken: *Über die kritische Behandlung der geistlichen Spiele.* Halle, 1873. 10. old.

35 Meyer: i. m. 367. old.

36 Wysocki: i. m. 61. old.

37 Vö. Erich Schmidt: i. m. 414. old.

38 Kerckhoffs: i. m. 89. old.

39 Fritz Schramm: *Schlagworte der Alamodezeit.* Strassburg, 1914. (Zeitschrift für deutsche Wortforschung. Melléklet a 15. köt.-hez.) 2. old. – Vö. még a 31–32. old.

40 Hallmann: *Trauer-, Freuden und Schäferspiele.* Id. kiad. *Mariamne.* 41. old. (III, 103.)

41 Hallmann: i. m. *Mariamne.* 42. old. (III, 155.)

42 Hallmann: i. m. *Mariamne.* 44. old. (III, 207.)

43 Hallmann: i. m. *Mariamne.* 45. old. (III, 226.)

44 Hallmann: i. m. *Mariamne.* 5. old. (I, 126–127.)

45 Hallmann: i. m. *Theodoricus Veronensis.* 102 old. (V, 285 skk.)

46 Hallmann: i. m. *Mariamne.* 65. old. (IV, 397–398.)

47 Hallmann: i. m. *Mariamne.* 57. old. (IV, 132 skk.)

48 Vö. Stachel: i. m. 336 skk.

49 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Mariamne.* 42. old. (III, 160–161.)

50 Hallmann: i. m. *Mariamne.* 101. old. (V, 826–827.)

51 Hallmann: i. m. *Mariamne.* 76. old. (V, 78.)

52 Hallmann: i. m. *Mariamne.* 62. old. (IV, 296.) – Vö. *Mariamne.* 12. old. (I, 351.), 38–39. old. (III, 32 és 59), 76. old. (V, 83) és 91. old. (V, 516.) – Vö. *Sophia.* 9. old. (I, 260.) – Vö. Hallmann: *Leichreden.* Id. kiad. 497. old.

53 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Mariamne.* 16. old. (I, 449 skk.)

54 Haugwitz: id. kiad. *Maria Stuarda.* 35. old. (II, 125 skk.)

55 Breitinger: i. m. 224 old. – Vö. a 462. old., valamint Johann Jacob Bodmertől: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter.* Zürich, Lipcse, 1741. 107. old. és 425 skk.

56 J. J. Bodmer: *Gedichte in gereimten Versen.* 2. kiad. Zürich, 1754. 32. old.

57 Jacob Böhme: *De signatura rerum.* Amsterdam, 1682. 208. old.

58 Böhme: i. m. 5. és 8–9. old.

59 Knesebeck: id. kiad. *Kurtzer Vorbericht An den Teutschliebenden und geneigten Leser.* aa/bb lap.

60 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie.* 2. köt. Id. kiad. 18. old.

61 Scaliger: i. m. 478. és 481. old. (IV, 47.)

62 Hankamer: i. m. 159. old.

63 Josef Nadler: *Literaturgeschichte der Deutschen Stämme und Landschaften.* 2. köt.: *Die Neustämme von 1300, die Altstämme von 1600–1780.* Regensburg, 1913. 78. old.

64 Vö. még: *Schutzschrift für Die Teutsche Spracharbeit und Derselben Beflissene. Durch den Spielenden.* In:

Frauenzimmer Gesprechspiele. Első rész. Nürnberg, 1644. 12. old.

65 Vö. Borcherdt: *Augustus Buchner.* Id. kiad. 84–85. és 77. old. (2. jegyz.)

66 Tittmann: i. m. 228. old.

67 Harsdörffer: *Schutzschrift für die deutsche Spracharbeit.* Id. kiad. 14. old.

68 Strich: i. m. 45–46. old.

69 Leisewitz: id. kiad. 45–46. old. (*Julius von Tarent* II, 5.)

70 Magnus Daniel Omeis: *Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst.* Nürnberg, 1704. Id. Popp után: i. m. 45. old.

71 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie.* 1. köt. Id. kiad. 190. old.

72 Harsdörffer: *Poetischer Trichter.* 2. rész. Id. kiad. 78–79. old.

73 Werner Richter: *Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des siebzehnten Jahrhunderts.* Berlin, 1910. (Palaestra. 78.) 170–171. old.

74 Vö. Flemming: *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge.* Id. kiad. 270 skk.

75 Calderon: *Schauspiele.* Gries fordítása. 3. köt. Id. kiad. 316. old. (*Eifersucht das grösste Scheusal* II.)

76 Gryphius: id. kiad. 62. old. (*Leo Armenius* II, 455 skk.)

77 Vö. Stachel: i. m. 261. old.

78 Schiebel: i. m. 358. old.

79 Vö. *Die Glorreiche Marter Johannes von Nepomuck.* Id. Weiss után: i. m. 148 skk.

80 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. 1. old.

81 Hausenstein: i. m. 14. old.

82 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Sophia.* 70. old. (V, 185 skk.) – Vö. 4. old. (I, 108 skk.)

83 Vö. Richard Maria Werner: *Johann Christian Hallmann als Dramatiker.* In: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 50. sz. (1899), 691. old. – Ezzel szemben Horst Steger: *Johann Christian Hallmann. Sein Leben seine Werke.* Disszertáció. Lipcse (kinyomtatva: Weida i. Th.), 1909. 89. old.

84 Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne.* Id. kiad. 401. old.

85 Nietzsche: i. m. 132. skk. [230 skk.] és 230 skk. [19. rész.]

86 J. W. Ritter: *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur.* Kiadta J. W. Ritter. 2. köt. Heidelberg, 1810. 227 skk.

87 Ritter: i. m. 230. old.

88 Ritter: i. m. 242. old.

89 Ritter: i. m. 246. old.

90 Vö. Friedrich Schlegel: *Seine prosaischen Jugendschriften.* Kiadta J. Minor. 2. köt.: *Zur deutschen Literatur und Philosophie.* 2. kiad. Bécs, 1906. 364. old.

91 Müller: i. m. 71. old. (Jegyz.)

92 Herder: *Vermischte Schriften.* Id. kiad. 193–194. old.

93 Strich: i. m. 42. old.

94 Cysarz: i. m. 114. old.

Allegória és szomorújáték [426–450. old.]

Mottó – Lohenstein: *Blumen.* Id. kiad. *Hyacinthen.* 50. old.

1 *Acta eruditorum 1683.* 17–18. old.

2 Böckler: i. m. 102. old.

3 Böckler: i. m. 104. old.
4 Martin Opitz: *Judith.* Bresslaw, 1635. Aij lap, verso.
5 Vö. Hallmann: *Leichreden.* Id. kiad. 377. old.
6 Gryphius: id. kiad. 390. old. (*Carolus Stuardus* II, 389–390.)
7 Müller: i. m. 15. old.
8 Stachel: i. m. 25. old.
9 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Sophia.* 73. old. (Szcenikai jegyz.)
10 Gryphius: id. kiad. 614. old. (*Ämilius Paulus Papinianus* V, Szcenikai jegyz.)
11 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Sophia.* 68. old. (Szcenikai jegyz.)
12 Gryphius: id. kiad. 172. old. (*Catharina von Georgien* I, 649 skk.)
13 Vö. Gryphius: id. kiad. 149. old. (*Catharina von Georgien* I, Szcenikai jegyz.)
14 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Die listige Rache oder der tapfere Heraklius.* 10. old. (Szcenikai jegyz.)
15 Vö. Tittmann: i. m. 175. old.
16 Manheimer: i. m. 139. old.
17 Vö. Tittmann: i. m. 46. old.
18 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele.* Id. kiad. *Sophia.* 8. old. (I, 229–230.)
19 Warburg: i. m. 70. old.
20 Friedrich von Bezold: *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus.* Bonn, Lipcse, 1922. 31–32. old. – Vö. Vinzenz von Beauvais: i. m. 295–296. hasáb. (Kivonatok Fulgentiusból.)
21 Usener: i. m. 366. old.
22 Usener: i. m. 368–369. old. – Vö. még 316–317. old.

23 Aurelius P. Clemens Prudentius: *Contra Symmachum I.* Id. Bezold után: i. m. 30. old.

24 *Des heiligen Augustinus zwey und zwanzig Bücher von der Stadt Gottes.* J. P. Silbert fordítása. 1. köt. Bécs, 1826. 508. old. (VIII, 23.)

25 Warburg: i. m. 34. old.

26 Bezold: i. m. 5. old.

27 Warburg: i. m. 5. old.

28 Horst: i. m. 42. old.

29 *Quodlibet Magistri Henrici Goethals a Gandavo.* Parisiis, 1518. Id. a Panofskynál és Saxlnál található fordítás után: i. m. 72. old.

30 Id. Paul Lehmann után: *Die Parodie im Mittelalter.* München, 1922. 97. old.

31 Klein: i. m. 3–4. old. [A Shakespeare-idézet Vas István fordítása.]

32 Goethe: *Sämtliche Werke.* Jubileumi kiadás. 38. köt.: *Schriften zur Literatur.* 3. 258. old. *(Maximen und Reflexionen.)*

33 Novalis: *Schriften.* 3. köt. Id. kiad. 13. old.

34 Hallmann: *Leichreden.* Id. kiad. 9. old.

35 Augustinus: i. m. 564. old. (IX, 20.)

36 Vö. Stachel: i. m. 336–337. old.

37 Hallmann: *Leichreden.* Id. kiad. 9. old.

38 Hallmann: i. m. 3. old.

39 Vö. Lohenstein: *Agrippina.* Id. kiad. 74. old. (IV.) – Vö. még Lohenstein: *Sophonisbe.* Id. kiad. 75. old. (IV.)

40 Lohenstein: *Blumen.* Id. kiad. *Hyacinthen.* 50. old. *(Redender Todten-Kopff Herrn Matthäus Machners.)*

41 *Die Fried-erfreuete Teutonie. Ausgefertiget von Sigismondo Betulio.* Nürnberg, 1652. 114. old.

42 *Die vierundzwanzig Bücher der Heiligen Schrift.* L. Zunz

kiadása. Berlin, 1835. 3. old. [*Biblia*. Magyarországi Egyházak Ökumenikus Tanácsa. Budapest, 1975. Mózes első könyve 3, 5.]

43 *Heilige Schrift*. Id. kiad. 2. old. [*Biblia*. Mózes első könyve 1, 31.]

44 Vö. Dante Allighieri: *La Divina Commedia*. K. Witte kritikai kiadása nyomán. Berlin, 1892. 13. old. [*Pokol* III, 6. Babits Mihály fordítása.]

45 Hausenstein: i. m. 17. old.

46 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*. 1. köt. Id. kiad. 193. old.

EGYIRÁNYÚ UTCA

Ennek az utcának
Aszja Lácisz utca
a neve:
ama másik után,
melyet
mérnök-névadója
a
szerzőn át nyitott.

Olajozó

Az élet konstrukcióját pillanatnyilag sokkal inkább a tények hatalma s nem a meggyőződések ereje határozza meg. Méghozzá olyan tényeké, amelyek szinte még soha és sehol nem váltak meggyőződések alapjává. Ilyen körülmények közt az igazi irodalmi tevékenység nem igényelheti, hogy irodalmi keretben maradhasson – sőt, ez épp terméketlenségének szokásos kifejezése. Jelentős irodalmi hatékonyság csak cselekvés és írás szigorú váltakozásában formálódhat; feladata, hogy művelje azokat a jelentéktelenebb formákat, amelyek a tevékeny közösségekre gyakorolandó befolyásának mégis alkalmasabb eszközei, mint a könyv igényes, egyetemes gesztusa: legyen röpcédula, nyomtatvány, újságcikk, plakát. Csak ezek az azonnaliságok szólhatnak valóban hatásosan a pillanathoz. A vélemények ugyanazt adják a társadalmi élet óriási apparátusának, mint a gépnek az olaj; és ugyan, ki csinálna olyat, hogy odaáll egy turbina elé, és leöntözi gépolajjal. Befecskendezünk egy kis olajat a rejtett résekhez és illeszkedésekhez, melyeket ismerni kell.

Reggelizőszoba

Népi bölcsesség int: vigyázat, ha reggel józanul meséljük az álmainkat. A fölébredő ember ily állapotban ugyanis még tulajdonképp az álom bűvkörében él. Hiszen a mosakodás csak a test fölszínét s látható motorikus funkcióit hívja elő a fényre, ám a mélyebb rétegekben a reggeli tisztálkodás alatt is ott a szürke álomderengés, mely az ébrenlét első magányos óráján makacsul meg is ülepszik aztán. Aki – tegye bár emberfélelemből, tegye benső összpontosítás kedvéért – kerüli a nappallal való találkozást, az nem akar enni, és elmulasztja a reggelit. Ekképp elmarad életéből az éji s nappali világ törésvonala. Ezt az óvatosságot legföljebb az álomnak koncentrált reggeli munkába – ha nem imába – való átégetése mentheti, máskülönben viszont életritmus-torlódás az ára. Ilyen állapotban az álmokról beszélni végzetes dolog, mert a félig még álomvilágában-rögzött ember a szavaival elárulja őket, s bosszújuktól kell félnie. Maibbul szólva: elárulja így önmagát. Az álmodó naivitás nem védi már; s ahogy álom-arcát anélkül, hogy fölényben lenne, megérinti, kiszolgáltatja lényét. Mert az álmot csak a túlpartról, a fényes nappal partjáról lehet az emlékezés fölényével megszólítani. Az álomnak ez a túlja csak bizonyos megtisztálkodással érhető el, mely a mosakodáshoz hasonló, mégis egészen más jelenség. A gyomron át történik. A józan úgy beszél álmáról, mintha álomból beszélne.

Szuterén

> Órák, percek, az alak hordozói
> Az álom házában már lefutottak.

Rég elfeledtük a rituálét, mellyel életünk háza épült. Ha azonban eljön ostromaideje, és már csapdosnak az ellenséges bombák, micsoda agyonnyűtt, micsoda hóbortos régiségek nem bukkannak elő egyszerre az alapból. Hogy itt mi mindent ástak el s áldoztak föl, varázsigék kíséretében, ritkaságok micsoda furcsa boltja ez alant, hol a legmindennapibb mindennapok mélyes-mély aknái nyílnak. A kétségbeesés egyik éjszakáján álmomban láttam magam iskoláskorom első pajtásával, akit évtizedek óta nem ismerek már s ez idő alatt eszembe is alig jutott, ahogy viharosan megújítjuk barátságunkat s testvériségünket. Fölébredve azonban megértettem: amit a kétségbeesés mint egy robbantólövés napvilágra vetett, ennek az embernek a teteme volt, mely egykor ide befalaztatott, s most tenni akart róla: aki már itt lakik, semmiben ne hasonlítson rá.

Főúrian berendezett tízszobás lakás

A tizenkilencedik század második felének bútorstílusáról az egyedüli kielégítő ismertetést s egyszersmind elemzést az a detektívregény-típus adja, amelynek dinamikus középpontjában a lakás borzalma áll. A bútorok elhelyezése egyszersmind a halálos csapdák „tér-képe" is, a szobák sora pedig a menekülés útját írja elő az áldozatnak. Hogy ez a detektívregényfajta Poe-nál kezdődik – olyantájt tehát, amikor efféle lakások aligha akadtak –, mit sem cáfol az iméntieken. Mert a nagy írók kivétel nélkül olyan világban kombinálnak, amely

csak utánuk következik majd, ahogy a párizsi utcák is csupán 1900 után kezdtek a Baudelaire-versekére hasonlítani, s Dosztojevszkij emberei sem léteztek hamarább. A polgári enteriőr a hatvanas és a kilencvenes évek közt: az óriási, faragásokkal elborított pohárszékek, a napfény elől örökre zárt pálmás-zugok, a balusztráddal eltorlaszolt erkély, a hosszú folyosó a sziszegő-daloló gázlánggal, mindez csak egy holttestnek lehet alkalmatos lakása. „Ezen a heverőn a tantit csak meggyilkolni lehetett." A bútorzat lélektelen túláradása kizárólag a hulla lábainál bűvölődik igazi komforttá. A bűnügyi regények mesés keleti tájainál sokkal érdekesebbek ezek a buján keleti-mód bútorzott fertályok: perzsaszőnyeggel és ottománnal, állólámpával és nemes kaukázusi tőrrel. A kelimkelmék súlyosan leomló redőzete mögött a ház ura igazi orgiákat ülhet értékpapírjaival, napkeleti kalmárfejedelemnek, az ápor-varázs kánságában trónoló pasának érezheti magát, mígnem az az ezüst tokban a dívány fölött függő tőr egy szép délutánon véget nem vet a sziesztának, s neki magának. A polgári lakás úgy reszket a névtelen gyilkosért, mint a kéjvágyó aggnő a csirr-csurr ficsúrért, és némely szerzők föl is tárták ebbéli lényét, s aztán „bűnügyi íróként" – talán azért is így, mert írásaikban a polgári pandemóniumi szép darabja formálódik – méltán hírnévre jutottak. A téma vonatkozó részét Conan Doyle több műben megörökítette, A. K. Green írónő egyetlen nagy produkciót szentelt neki, és *Az Opera fantomjá*-ban, a tizenkilencedik századról szóló egyik valóban nagy regényben Gaston Leroux e műfaj apoteózisát írta meg.

E telepítvényeket a nagyközönség védelmébe ajánljuk

Mi „oldódik meg”? Nem inkább úgy marad meg a leélt élet megannyi kérdése, mint egy facsoport, mely elzárta előlünk a kilátást? Alig jut eszünkbe, hogy kiirthatnánk, vagy akár ritkíthatnánk legalább. Továbbmegyünk, elhagyjuk, és a távolból már áttekinthető, igaz, de hát olyan jelentéktelen is már, olyan árnyszerű; és annál rejtelmesebb megint csak.

A kommentár és a fordítás olyan viszonyba kerül a szöveggel, mint a természettel a stílus és a mimézis: ugyanaz a jelenség különböző szemléletmóddal. A Szentírás fáján ez is, amaz is: örökké surrogó levélzet. A profán írásén: idejükben potyogó gyümölcsök.

Aki szeret, nemcsak kedvese „hibáin” csügg, nemcsak egy asszony szeszélyein s hóbortjain, hanem az arc ráncai, májfoltok, kopott ruhák, suta járás: mindez sokkal bonthatatlanabbul és kérlelhetetlenebbül köti, mint bármi szépség. Régi tapasztalat ez. Hogy miért? Ha igaz a tanítás, mely szerint az érzés fészke nem a fej, s hogy egy ablakot, egy felhőt, egy fát nem az agyunkban, hanem inkább azon a helyen érezzük, ahol látjuk, így a kedvesünk tekintetében is magunkon kívül vagyunk. Itt azonban kínos feszültségben s elragadtatásban. Vakon, madárrajként elvakulva verdes ez az érzés a nő tündökletében. S ahogy a madarak is a fa lombos rejtekén keresnek menedéket, úgy bújnak az érzések az árnyas ráncokba, a kecstelen mozdulatokba, a szeretett test jelentéktelen hibáiba. És a futó szemlélő nem is sejti, hogy épp itt, a kifogásolhatóban, a tökéletlenben fészkel az imádó nyílsebes vágya.

Belügyminisztérium

Minél ellenségesebben áll szemben valaki az uralomra jutott renddel, annál kérlelhetetlenebbül rendeli alá a magánéletét olyan normáknak, amelyeket egy eljövendő állapot törvényhozóivé kíván emelni. Mintha kötelességként rótták volna rá, hogy ezeket a még sehol meg nem valósult társadalmi elemeket saját életének körében megformázza. Az az ember viszont, aki tudja magáról, hogy rendjének vagy népének legrégibb hagyományaival összhangban áll, magánéletében olykor tüntetően is azoknak a maximáknak az ellenkezőjét követi, amelyeket pedig a közéletben a legkönyörtelenebbül képvisel, és e viselkedését a legcsekélyebb lelkifurdalás nélkül úgy értékeli titokban, mint a személye által is fennen lobogó alapelvek rendíthetetlen hatalmának biztos bizonyítékát. Íme, az anarcho-szocialista és a konzervatív politikus típusának különbsége.

Kaiserpanorama°

UTAZÁS KERESZTÜL-KASUL A NÉMET INFLÁCIÓN

I. Ama beszédfordulatok kincsestárában, melyekkel a német polgár butaságból és gyávaságból összeolvasztott élete módja nap mint nap elárulszik, a közelgő katasztrófát illető mondás – miszerint „ez így nem mehet tovább" – különösen elgondolkodtató. Az elmúlt évtizedek biztonság- és birtoklásképzeteihez való tehetetlen rögződés lehetetlenné teszi, hogy az átlagember a jelen helyzetet alapvetően jellemző, egészen újfajta

és igen figyelemreméltó stabilitásokat érzékelje. Mivel a háború előtti évek viszonylagos stabilizálódása kedvezett neki, azt hiszi az átlagpolgár, hogy minden olyan állapotot ingatagnak kell tekintenie, amely javaiból forgatja. De hát a stabil viszonyoknak igazán nem kell mindig és mindenütt kellemes viszonyoknak lenniök, és már a háború előtt is voltak rétegek, melyek számára a szilárd állapotok szilárd nyomort jelentettek. A romlás semmivel sem kevésbé stabil, semmivel sem csodásabb folyamat, mint a fölemelkedés. Csak ha bevalljuk, hogy a hanyatlásban lelhető a jelen állapot egyetlen rációja, akkor léphetünk túl a nap mint nap ismétlődő jelenségek fölötti ernyesztő elképedésen, tekinthetjük számításainkban a hanyatlás jelenségét az egyetlen stabilitásnak, látván ekképp az egyelőre nem látható menekvést éppen valami csaknem csodával határos, fölfoghatatlan rendkívülinek. Közép-Európa népközösségei úgy élnek most, mint egy körülzárt város lakói, akiknek fogytán az élelmiszere s lőpora, és emberi számítás szerint nem reménykedhetnek fölmentésben. Ilyen helyzetben a kegyelemre vagy kényre-kedvre való megadás gondolata nyomósan aktuális. De az a néma, láthatatlan hatalom, amelyet Közép-Európa szemközt érez magával, nem tárgyal. Így aztán nincs más hátra, mint hogy a szemek a bármikor várható végső roham előtt a semmire, a rendkívülire, az ilyképp egyedül mentő erőre szegeződjenek. Ám a panasz nélküli figyelemnek ez a feszült állapota épp a kívánatos itt: mert titkos kapcsolatban állva a bennünket ostromló erőkkel, általa létrejöhet a csoda. Viszont ama bizonyos várakozás, mely szerint ez így nem mehet tovább, egy nap meghozza azt a tanulságot, hogy az egyének s a közösségek szenvedéseinek is csak egyetlen olyan határa van, amelyen túl valóban nincs tovább: a megsemmisülés.

II. Különös paradoxon: az ember tudatában csak a legszűkebbre szabott magánérdekek hatnak, mikor cselekvésre kerül sor, és mégis, magatartásukat minden eddiginél jobban meghatározzák a tömeg ösztönei. És a tömegösztönök minden eddiginél inkább tévutasabbak, életidegenebbek lettek. Az állat homályos ösztöne – tanúsítja ezt számtalan anekdota! – a még láthatatlan rémlő, de elközelgő veszélyben megtalálja a kiutat; ám ez a társadalom, melynek minden tagja kizárólag a maga satnya kis javát s javait tartja szem előtt, állati tompultsággal, de az állatok tompa tudása nélkül, vak tömegként esik áldozatul a legközelibb veszélynek is, és az egyéni célok különbözése érdektelenné válik a meghatározó erők előtt. Hányszor bebizonyosodott, hogy a megszokott, de rég elveszített életen való csüggés itt oly merev, hogy az intellektus legsajátabban emberi alkalmazása, az előrelátás még a drasztikus veszélyek során is kudarcba fullad. Úgyhogy benne a butaság képe teljesedik ki csupán: az életfontosságú ösztönök bizonytalansága, sőt, perverziója, és az intellektus tehetetlensége, sőt, hanyatlása. Ez a német polgárság összállapota.

III. Minden közelebbi emberi viszonyt telibe talál egy csaknem elviselhetetlenül átható világosság, melyben azután alig képesek megállni. Mert, egyrészt, a pénz pusztító módon ott áll minden életérdek középpontjában, másrészt épp ez az a korlát, amely előtt csaknem valamennyi emberi viszony csődöt mond; és mind a természetfölötti, mind az erkölcsi elemből egyre inkább eltűnik a reflektálatlan bizalom, a nyugalom és az egészség.

IV. Nem hiába szokás „pőre" nyomorúságról beszélni. Lemeztelenítése – a szükség törvényének jegyében – már-már szériában történik, de még így is alig ezred része látható a rej-

tező egésznek; s mindebben nem a részvét a legáldatlanabb, nem a szemlélőben fölébredő s hasonlóan rémséges érintetlenség-tudat, hanem az ugyancsak benne éledő szégyen. Képtelenség így élni, német nagyvárosokban, ahol az éhség a legnyomorultabbakat arra kényszeríti, hogy az előttük elhaladók odaejtett pénzén éljenek: az ilyen bankjegyek elfödnének s valójában fölsebeznek valami pőreséget.

V. „A szegénység nem szégyen." Eddig rendben is volna. De a szegényt csak megszégyenítik. Ez jön elébb s aztán jön a vigasz, a kis mondással. Olyan bölcsesség ez is, amely egykor érvényes lehetett, de rég lejárt az érvénye. Ugyanez áll erre a brutális jelszóra is: „Aki nem dolgozik, ne is egyék." Amikor volt munka, amiből a munkás megélhetett, akkor volt szegénység, mely nem volt szégyen, ha a szegény a nyomorékság vagy egyéb balsors okán nem dolgozhatott. Szégyenít viszont ez a nyomor, amelybe milliók születnek bele, és százezreket fojt meg a szegénységével. A mocsok és a nélkülözés úgy nő, mintha láthatatlan kezek emelnék falát. Falat a nyomorultak köré. És ahogy az egyén sokat elvisel önmagában, de jogos szégyen fogja el, ha azt látja, hogy az asszonyának kell ugyanezt elviselni s neki tűrnie kell, akképp az egyén sokat eltűr, amíg egyedül tűri, és mindent, amíg titkolhatja. De soha senki sem köthet békét a szegénységgel, amely hatalmas árnyként terül népe s háza fölé. Akkor érzékeit ébren kell tartania minden megaláztatásra, amelyben részük van, s addig fegyelmezni őket, amíg szenvedése nem a bánat meredek lejtőjén lefelé hatol benne, hanem nekivág a lázadás kaptatójának. De itt semmi sem remélhető, amíg az a legrettenetesebb, legsötétebb sors, amelyet a sajtó – látszatjelenségeiben! látszatkövetkezményeiben! – nap mint nap, sőt, órá-

ról órára részletesen taglal és tárgyal, senkit rá nem ébreszt ama sötét erőkre, amelyeknek kiszolgáltatottja lett.

VI. A külföldi, aki a német élet alakulását futólagosan ismeri csupán, de az országban esetleg járt így-úgy, a lakosságot ugyanúgy idegenszerűnek, különösnek ítéli, mintha ki-tudja-milyen egzotikus népet látna. Egy szellemes francia mondta: „A legritkább esetben fordul elő, hogy egy német tisztába jöjjön önmagával. Ha mégis, nem fogja megmondani. Ha netán beszélne róla azonban, nem bírja magát megértetni." Ezt a vigasztalan távolságot a háború korántsem csak a németek által elkövetett vagy az ő terhükre írt rémtettekkel fokozta. Hogy Németország az idegenek szemében már-már groteszkül elszigetelődik, hogy a külföld szemében a németek – helyes megállapítás! – alapjában afféle hottentották, ennek oka az a kívülállóknak teljesen érthetetlen s a foglyok számára tudatosíthatatlan erő, amellyel az életkörülmények – a nyomor és a butaság – e helyszínen az embereket úgy rendelik alá a közösségi hatalomnak, ahogy erre csak a primitív népek klántörvényes világában találni példát. Minden európai javak legeurópaiabbika, az a többé-kevésbé kivehető irónia, amellyel az egyén élete – elemi igény szerint! – függetlenül kíván zajlani bármely közösségtől, melynek kötelékébe kerítették, a németekből teljesen kiveszett.

VII. Kivész a beszélgetés szabadsága. Régen a beszélgetők készséggel s magától értetődően tértek ki a másik fél személyére is; most ezt az illető cipője vagy esernyője árának tudakolása helyettesíti. Elkerülhetetlenül tolul föl minden társasérintkezés során az életkörülmények, a pénz témája. S ilyenkor nem annyira az egyén gondjairól, panaszairól van szó, nem olyasmiről tehát, amiben egymás segítségére lehetnének,

hanem az egésznek a szemléletéről. Mintha foglyok lennénk egy színházban s kénytelenek követni a színpadon zajló cselekményt, ha akarjuk, ha nem, és újra meg újra – ha tetszik, ha nem – a darabról kellene gondolkoznunk s beszélnünk.

VIII. Aki a hanyatlás észrevételezésétől nem zárkózik el, haladéktalanul hozzálát, hogy kellő önigazolást találjon: miért marad meg, miért tevékenykedik, miért részes e káoszban ő maga. Ahányszor ármost felismerszik az általános csőd, anynyi-annyi kivétel akad a saját cselekvéskör, lakóhely és pillanat vonatkozásában. Csaknem mindenütt érvényre jut az a vak-törekvés, hogy az egyéni létezésből inkább a presztízs mentődjék át, mintsem tehetetlenségét és összebonyolódottságát kelljen belátni, s e szuverén lebecsülés által legalább az általános elvakítottság hátteréből nyíljék szabadulása. Ezért hemzsegnek a levegőben az életelméletek s világnézetek, s erretájt oly nagyralátónak is azért hatnak, mert végül csaknem minden esetben egy-egy semmitmondó priváthelyzet szankcionálását szolgálják. Ezért lebeg fölöttünk oly tömérdek csalkép, délibáb, hogy minden éjszaka ellenére máról holnapra virágzón beköszönt a kulturális jövő, mert mindenki a maga nézőpontjának optikai csalódásaira hagyatkozik.

IX. Azok az emberek, akik ennek az országnak a karámjába szorultak, elveszítették már azt a képességüket, hogy az emberi személy körvonalait látni bírják. Számukra mindenki, aki szabad, különcnek tűnik. Képzeljük el a Magas-Alpok hegyláncait, de úgy, hogy mögöttük nem az égbolt, hanem valami sötét posztó redői. Igencsak homályosan rajzolódnának ki a hatalmas formák. Csakígy borítja Németország egét súlyos függöny, és még a legnagyobb emberek profilját sem látjuk.

X. A dolgokból eltűnik a melegség. A mindennapi használati tárgyak tapintatosan, de makacsul eltaszítják maguktól az embert. Összeségében, az embernek nap mint nap meg kell küzdenie ama titkos – igen, nemcsak a nyílt – ellenállásokkal, melyek ilyképp roppant munkára kényszerítik. A dologi hideget az embernek a maga melegével kell kiegyenlítenie, hogy meg ne dermedjen, a tüskéket pedig rendkívüli ügyességgel kell érintgetnie, hogy el ne vérezzék rajtuk. Embertársaitól nem várhat segítséget. Kalauzok, hivatalnokok, iparosok és eladók – mintha mind valami lázongó anyag képviselői volnának, melynek veszedelmességét a maguk durvasága által igyekeznek megnyilvánítani. És az egész ország összeesküdt társa a dolgok amaz elfajulásának, mellyel az emberi romlást követik s fenyítik. Pusztít ez embert s dolgot egyképp, és az örökké elmaradó német tavasz egyike csupán a bomlóban levő német természet számtalan hasonló jelenségének. Úgy él az ember e természetben, mintha a légoszlop nyomása, melynek terhét mindenki viseli, hirtelen – minden törvényszerűség ellenére – ezen a tájon érezhetővé vált volna.

XI. Minden emberi rezdülés kibontakozása – legyen az szellemi, de akár természeti ösztönzés eredménye – a külvilág mérhetetlen ellenállására számíthat. Fokozódik a lakásínség, drágul a közlekedés: hogy mindez így az európai szabadság elemi jelképét, a bizonyos formáiban még a középkor idején is megtalálható szabad költözés jogát semmisítse meg. A középkori kényszerítés az embert természeti kötelékekre kárhoztatta; most természetellenes közösségek láncait kovácsolják. Az elhatalmasodó vándorösztön végzetes erejét aligha fokozhatja bármi úgy, mint a szabad költözés meggátolása, és a mozgási szabadság sosem állt még torzabb arányban a közlekedési eszközök gazdagságával.

XII. Ahogy a vegyülés és össze-mocskolódás föltarthatatlan folyamatában minden elveszti lényege kifejezését, és sajátos jegyeinek helyébe kétértelműségek kerülnek, ez történik a várossal is. A nagyvárosokat, melyek pedig páratlanul megnyugtató s igazoló erejükkel az alkotó embert várudvar békéjébe zárták, és a láthatárt eltakarván az örök-éber elemi erők ráfigyelésének tudatától is megkönnyebbítették, ezeket a nagyvárosokat most mindenütt megszaggatja a behatoló vidék. Nem a táj nyomul be, hanem a szabad természet legkeserítőbb jegyei-jelei: szántók, országutak, éjszakai egek, melyeket nem burkol többé rőten vibráló réteg. Még a lakottabb vidékek bizonytalansága is azt az áttekinthetetlenséget idézi a városlakóban, azt a rendkívül borzongató szituációt, amelyben az elmagányosodott síkság szörnyképei közt a városi architektonika torzszüleményeit kell befogadnia.

XIII. A gazdagság és a szegénység szférái iránti nemes közöny teljesen kiveszett az előállított termékekből. Mindegyik le- vagy megbélyegzi tulajdonosát, akinek csak az a „választása", hogy szegény nyomorult legyen vagy síber. Mert míg az igazi luxus is olyasmi, amin a szellem és a társas-szellem áthatolhat s túltehet, az, amit itt most luxuscikként terjengetnek, olyan szégyenteljes masszivitással mutogatózik, hogy minden szellemi sugárzás megtörik rajta.

XIV. A népek legősibb szokásai mintha intenének, mintha óvnának minket: vigyázzunk, ne a kapzsiság gesztusával fogadjuk, amit a természet oly bőséggel kínál nekünk. Mert az anyaföldnek semmit sem ajándékozhatunk magunkból. Ezért illő s helyes, ha az, aki vesz, elébb magán vesz tisztelet-forma erőt, olyképp, hogy abból, amit rendre-másra kap, visszaszármaztat egy részt a természetnek, s csak onnan kezdi bir-

toklását. Ez a tiszteletadás szól a libatio° régi szokásából. Sőt, talán ez az ősrégi erkölcsi tapasztalat őrződik – átalakulva – ama tilalomban, mely az elhullajtott kalászok, földre potyogtatott fürtök összeszedésére vonatkozik, ezeknek ugyanis alkalmatosabb visszajutniuk a földbe vagy az áldást adó ősökhöz. Athéni szokás szerint étkezésekkor tilos volt összegyűjteni a morzsákat, mert ezek a héroszokat illették. – Ha a társadalom a szükség és a kapzsiság következtében úgy elfajzott, hogy a természet adományait már csak rablóként bírja fogadni, hogy a gyümölcsöket, minél kedvezőbben piacra viendő, éretlenül szedi le, és minden tálat, csak hogy féktelen jóllakjék, üresre kapar, földje elszegényedik s szántója rossz termést hoz végül.

Vigyázat, lépcsők!

A jó próza megírásának három munka-fokozata van: a zenei, vagyis a komponálásé, az architektonikus, tehát az építkezésé, végül a textiles, azaz a megszövésé.

Hites könyvvizsgáló

Korunk, amiképpen nagy általánosában a reneszánsszal, különösképp ellentétes pozíciót foglal el a könyvnyomtatás föltalálásának korával. Véletlen volt-e vagy sem, Németországban a könyvnyomtatás megjelenése egybeesik azokkal az időkkel, amikor a könyv, a szó eminens értelmében vett Könyvek Könyve Luther Biblia-fordítása révén a nép közjava lett. Mármost minden jel arra mutat, hogy a könyv, ebben a hagyományos alakjában legalábbis, a vég felé tart. Mallarmé,

aki bizonnyal tradicionalista írásművészetének kristályszerkezetéből is rálátott az eljövendőkre, a *Coup de dés*-ben° először formázta írásképbe a reklámok grafikai feszültségeit. A dadaisták későbbi íráskísérletei,° igaz, nem konstruktivitásból, hanem az irodalmárok egzaktul meg-felelgető idegvégződéseiből indultak ki, s így sokkal kevésbé maradandóak, mint Mallarmé kísérlete, mely stílusának bensőjéből sarjadt. Mégis: épp ezáltal ismerszik föl annak aktualitása, amit monádjelleggel, legelzártabb kamrája mélyén, Mallarmé föllelt – előre megszabott összhangban már e napok minden döntő fontosságú gazdasági, műszaki s közéleti eseményével. Az írást, mely a nyomtatott könyvben menedékhelyet talált, ahol autonóm létezésben lehetett része, a reklámok most kíméletlenül kiráncigálják az utcára és a gazdasági káosz brutális heteronómiáinak rendelik alá. Ez, íme, az írás új formájának kemény iskolája. Ahogy évszázadokkal ezelőtt az írás fokozatosan lefeküdt, s a függőleges vésetekből írópultokon nyugmozgó kezek átlós ferde-nyoma lett, majd legvégül a nyomtatott betűkbe ágyazódott, ilyesképp kezd most hasonló lassúsággal fölkelni a földről. Már az újságokat is inkább függőlegesben olvassák s nem vízszintesben, a film s reklám pedig maradéktalanul a diktatórikus vertikálisba szorítja az írást. És a korunkbeli ember még el se jut odáig, hogy egy könyvet fölüssön, szeme előtt-fölött máris oly sűrűn kavarognak el a változékony, színes, viszálykodó betűk, hogy a könyv archaikus csöndjébe való behatolás esélyei igencsak megfogyatkoznak. Évről évre sűrűbbek lesznek a betű-sáskarajok, melyek a nagyvároslakók elől a vélt szellem napját el-sötétítik. Az üzleti élet más követelményei még tovább vezetnek. A kartoték a háromdimenziós írás hódításával jár, vagyis meglepően ellenpontozza az írás eredetét, a rúna- vagy csomó-írást. (S a könyv, tanítja az aktuális tudományos termelési mód, már ma

is csak elavult közvetítést jelent két különböző kartotékrendszer közt. Mert minden, ami lényeges, ott található a könyv szerzőjének, a kutatónak a cédulás-ládájában, és a tudós, aki a könyvet tanulmányozza, az anyagot saját kartotékjába asszimilálja.) Semmi kétség azonban, hogy az írás fejlődése nem maradhat időtlen-időkig egy kaotikus tudomány- s gazdaságűzés hatalmi igényeinek foglya, és el kell jönnie a pillanatnak, amikor a mennyiség minőségbe csap át, s az írás, mely egyre inkább előrenyomul új excentrikus képiségének grafikai tartományába, hirtelen birtokába kerül leendő adekvát tárgyi tartalmainak. Ezen a képíráson azután a költők, akik, mint az ősidőkben, elsősorban és mindenekelőtt írástudók lesznek, csak akkor munkálkodhatnak, ha bennük magukban (mindenfajta ön-fontoskodás nélkül!) ennek konstrukciója zajlik: a statisztikai és a technikai diagramé. Nemzetközi vándor-írás megteremtésével újítják meg tekintélyüket a népek életében, s lelnek oly szerepre, amelyhez képest a retorika megújítására irányuló minden kísérlet ómódi álmodozásnak bizonyul csupán.

Felragasztani tilos!

AZ ÍRÓ TECHNIKÁJA TIZENHÁROM TÉZISBEN

I. Aki nagyobb mű papírravetésére vetemedik, maga semmi által meg ne vetemedjen, s a kész-penzum után biztosítson magának mindent, ami a folytatást biztosíthatja.

II. Amit írtál, beszéld ki, ha akarod, de amíg benne vagy a munkádban, fel ne olvass belőle. Minden ilyképp szerzett kielégülés lassítja a tempót. Ha követed e tanácsot, a közlés egyre fokozódó vágya a mű befejezésének motorja lesz.

III. Munkakörülményeid illetőleg próbálj menekülni a hétköznapok középszerétől. A fél-nyugalom, melyet sanda zajok kísérnek, lealacsonyít. Viszont egy etűd vagy egy hangzavar kísérete ugyanúgy jelentőssé válhat a munkában, mint az éjszaka hallható csöndje. Ha ez utóbbi a belső hallást élesíti, amaz olyas dikció próbaköve, amelynek teljessége, íme, még az excentrikus zajokat is magába nyeli.

IV. Kézműves-szerszámaidat ne tetszőlegesen válaszd. Hasznos, ha pedánsan ragaszkodsz bizonyos papírféleséghez, tollhoz, tintához. Ezeknek a kellékeknek – bár nem luxus jellegű – bősége szükségeltetik.

V. Ne hagyd, hogy egyetlen gondolat is inkognitóban utazzon rajtad át, s vezess jegyzőfüzetet ugyanolyan szigorúan, ahogy a hatóságok az idegen nyilvántartóját.

VI. Tollad legyen ellenálló a sugallat iránt, s meglátod, mágnes erejével vonzza majd! Minél józanabbul végzed el egy ötlet rögzítését, annál gazdagabbul kiszolgáltatja magát. A beszéd meghódítja a gondolatot, de az írás uralkodik fölötte.

VII. Ne hagyj föl az írással soha csak azért, mert épp nem jut már az eszedbe semmi. Az irodalmi becsület parancsolata ez: csak akkor hagyd abba a munkát, ha időpontot kell betartanod (étkezését, találkozóét), vagy ha kész a mű.

VIII. A sugallat-zárlat idejét töltsd ki a már meglevők tisztázásával. Attól az intuíció fölébred.

IX. Nulla dies sine linea° – de heteket igen.

X. Sose tekints késznek olyan művet, mely fölött nem ültél legalább egyszer estétől fényes nappalig.

XI. A mű befejezését ne megszokott munka-helyeden írd meg. Ott nem lelnéd hozzá a bátorságot.

XII. Az írás lépcsőfokai: gondolat – stílus – leírás. A tisztázás értelme: rögzítéskor a figyelem már csak a kalligráfiára szegeződik. A gondolat megöli a sugallatot, a stílus béklyózza a gondolatot, a leírás kifizeti a stílust.

XIII. A mű a koncepció halotti maszkja.

TIZENHÁROM TÉTEL SZNOBOK ELLEN

(A sznob a művészetkritika magánirodáján.
Balról gyerekrajz, jobbról egy fétis.
Sznob: „És az egész Picasso pakolhat.")

I. A művész megcsinál egy művet.	A primitív: dokumentumokban nyilatkozik meg.
II. A műalkotás csak mellesleg dokumentum.	Mint dokumentum egyetlen dokumentum sem műalkotás.
III. A műalkotás: mestermű.	A dokumentum: tanító mű.

IV. A műalkotáson művészek tanulják a mesterséget.	A dokumentum a közönséget neveli.
V. A műalkotások, teljességük következtében távol állnak egymástól.	Anyagában minden dokumentum kommunikatív kapcsolatban áll egymással.
VI. A műalkotásban a tartalom és a forma: egy. Ez: a benső tartalom.	A dokumentumokban mindenképp az anyag uralkodik.
VII. A benső tartalom: a kipróbált.	Az anyag: a megálmodott.
VIII. A műalkotásban az anyag: ballaszt, melyet a szemlélet levezet.	Minél mélyebbre keveredünk valamely dokumentumba, annál sűrűbb az – anyag.
IX. A műalkotásban a formatörvény: központi.	A dokumentumban a formák: szétvetve csupán.
X. A műalkotás szintetikus: erőközpont.	A dokumentum termékenyítő szándéka: analízis.
XI. A műalkotás újra s újra látva felfokozódik.	A dokumentum hatása: csak rajtaütésszerű.
XII. A mű: támadó férfiasság.	A dokumentum fedezéke: önmaga ártatlansága.
XIII. A művész benső tartalmak meghódítására indul.	A primitív ember anyagok mögé sáncolja el magát.

A KRITIKUS TECHNIKÁJA TIZENHÁROM TÉZISBEN

I. A kritikus az irodalmi harc stratégája.

II. Aki nem képes pártot fogni, hallgasson.

III. A kritikusnak semmi dolga a hajdani művészeti korszakok értelmezőjével.

IV. A kritikának a művészek nyelvén kell beszélnie. Mert a cénacle° fogalmai: jelszavak. És csak a jelszavakban zenghet ott a harci kiáltás.

V. A „tárgyilagosságot" mindig föl kell áldozni a pártszellemnek, már ha ér annyit a harcban-forgó tárgy.

VI. A kritika morális ügy. Hogy Goethe Hölderlint és Kleistet, Beethovent és Jean Pault félreismerte, nem művészetértéséről, hanem erkölcséről vall.

VII. A kritikus számára a kollégák jelentik a magasabb fórumot. Nem a közönség. Végképp nem az utókor.

VIII. Az utókor felejt vagy magasztal. Csak a kritikus ítél a szerzőt *tekintve.*

IX. Polémia = egy könyv megsemmisítése néhány mondata által. Minél kevésbé tanulmányoztuk a könyvet, annál inkább. Csak aki megsemmisíteni képes, az bírálhat.

X. Az igazi polémia olyan szeretettel kezeli a könyvet, ahogy a kannibál készíti magának a csecsemő-pecsenyét.

XI. A művészet iránti lelkesedés a kritikustól idegen. A műalkotás, az ő kezében: a szellemek harcának fényes fegyvere.

XII. A kritikus művészete in nuce:° jelszavakat formálni anélkül, hogy elárulnák az eszmét. Az elégtelen kritika jelszavai a divatnak kótyavetyélik el a gondolatot.

XIII. A közönségnek ne legyen igaza soha, érezze mégis úgy, hogy őt képviseli a kritika.

Belsőépítészet

A traktátus arab forma. Külseje nem feltűnő, szinte jelzetlen, amaz arab épületek homlokzatához hasonlatosan, melyek tagolása csak az udvarban kezdődik. Ekképp az értekezés tagolt struktúrája sem észlelhető kívülről; az csak bentről tárul. Ha fejezetek formálódnak benne, nincs írott címük, szám jelzi csak őket. Megfontolásaik síkját nem élénkítik festői elemek, inkább csak megszakítatlan összeindázó ornamentumháló födi. Az ilyen megjelenítés ornamens-sűrűjében tárgytalanná válik a tematikus és az exkurzív fejtegetések különbsége.

Régiségek

Rom. Megjelenése paradoxul hat mindenen, amit okkal neveznek szépnek.

Imamalom. Elevenen csak az elképzelt kép táplálja az akaratot. A puszta szó legföljebb lángra hevíti, hogy azután parázslón elfüstölögjön. Pontos, képszerű elképzelés nélkül nincs ép akarat. Beidegzés nélkül nincs elképzelés. Mármost ennek legfinomabb szabályozója a lélegzés. Az örök-állandó mozgások hangalakja: e légzés kánona. Innét a szent szótagokon lélegezve meditáló jógai gyakorlata. Innét mindenhatósága.

Antik kanál. Egyvalami csak a legnagyobb epikusok előjoga: hogy táplálni bírják hőseiket.

Régi térkép. A legtöbb ember örök hazát keres a szerelemben. Mások, igen kevesen, viszont épp az örök utazást keresik benne. Ez utóbbiak a melankolikusok, akiknek félniük kell az anyaföld érintésétől. Azt keresik, aki távol tarthatja tőlük az otthonlét mélabúját. Az ilyennek fogadnak hűséget. A középkori komplexus-könyvekből° tudjuk, hogy ez az embertípus messze utazásokra vágyik.

Legyező. Ismeretes tapasztalat: ha szeretünk valakit, sőt, ha csak intenzíven foglalkozunk vele, máris csaknem minden könyvben ott leljük képmását. Mi több, önmaga ellenfeleként is őt találjuk! És az elbeszélésekben, regényekben, novellákban egyre változik s alakul. Következik tehát ebből: hogy a képzelet ereje már végtelen kicsiben interpolál, minden intenzitáshoz mint extenzívhez leli meg új, összepréselt teljességét, röviden, minden képet úgy fogad, mintha összecsukott legyező képe lenne, legyezőé, mely csak kinyitva vesz lélegzetet, s így kiterülve, a szeretett lény vonásait tárja elénk belsejéből.

Relief. Együtt vagyunk a nővel, akit szeretünk, beszélgetünk vele. Aztán, hetek vagy hónapok múltán, amikor már távol

járunk tőle, felötlik bennünk újra, amiről akkor beszéltünk. És a motívum egyszerre banális, rikító, sekélyes, és rájövünk: csak ő, szerelemből mélyen fölébe hajolva, ő árnyékolta s védte előlünk e témát, hogy a gondolat mint a reliefben, minden redőben s ráncban élhetett. Most viszont, hogy egyedül vagyunk vele, a puszta gondolat laposan kiterülve, árny- s vigasztalan hever megismerésünk fényében.

Torzó. Csupán aki múltját úgy tekinthetné, mint kényszer- s ínségből sarjadt torzulatot, az értékesíthetné e múltat bármely tetszőleges jelenben a maga javára. Mert amit megéltünk, legjobb esetben is csak olyas szép figurához hasonlatos, melynek végtagjai szállítás közben letöredeztek, s most nem egyéb, mint drága-drága tömb, melyből jövőnk képét kell kifaragnunk.

Tárgyak hivatala

Elhagyott tárgyak. Ha egy falut vagy egy várost a tájban megpillantunk, a látványt az teszi oly egyszerivé és visszahozhatatlanná, hogy benne a messziség a legszorosabb kötés jegyében lüktet együtt a közellel. A megszokás nem végezte el még a művét. Ha tájékozódni kezdünk, s valamelyest már kiismerjük magunkat, egy csapásra eltűnik a táj, akár egy ház homlokzata, ha kapuján beléptünk. E homlokzat még nem került túlsúlyba a szüntelen, megszokássá vált vizsgálódás által. Mihelyt megkezdjük az eligazodást, a hely első kora-képe soha nem áll helyre.

Talált tárgyak. A kéklő messzeség, mely nem távolodik, ha közeledünk, és szét sem oszlik, s nem tágasabban, nem terebélyesebben hever ott a hozzálépő lábainál, hanem még zár-

tabban s fenyegetőbben tornyosul elébe: a kulissza festett messzesége ez. Innét a színpadképek hasonlíthatatlan jellege.

Harcos emlékműve

Karl Kraus. Van-e vigasztalanabb, mint követőinek, van-e siralmasabb, mint ellenfeleinek hada? Nincs még egy név, melyet illőbben tisztelhetne csak, és csak, a hallgatás. Ősi-régi vértben, fojtott dühvel vigyorogva, kínai bálványként, két kezében kivont kardot lengetve jár haditáncot a német nyelv sírboltja előtt. Ő, „egyike csak a sok epigonnak, / kik a nyelv hótt-honában honolnak", ő lett a kriptacsukó. Éji-nappali őrségben áll ott. Kitart. Soha őrhelyet hívebben s komolyabban nem vettek még, soha reménytelenebbet. Itt áll az az ember, aki a környező világ könnytengeréből merít, Danaidaként, s akinek keze közül a szikla, mellyel ellenségeit temetné be, kigördül, mint Szüsziphosznak. Ugyan mi tehetetlenebb, mint az ő áttérése? Mi hatástalanabb, mint a humanitása? Mi reménytelenebb, mint a sajtóval vívott harca? Mit tud a vele magával valóban szövetséges erőkről? De az újabb mágusok mély látnokisága is hasonlítható e varázsló-pap füleléséhez, aki egy megboldogtalanult nyelv el-suttogott szavait veszi? Ki idézett még szellemet úgy, mint Kraus az *Elhagyatottakban*,° akárha még sosem írták volna meg, az *Üdvözült vágyat*?° Amilyen tehetetlenül csak szellemhangok hangozhatnak, úgy szól neki a nyelv któnikus mélyéről valami súgás-zúgás, úgy szól igazat. Minden hang hasonlíthatatlanul igazi, de mind együtt: tanácstalanul hagy ott, mint a szellemek beszéde. Vakon, mint a Manes,° bosszúra szólítja őt a nyelv, korlátoltan, mint a szellemek, akik csak a vér szavát ismerik, s akiknek mindegy, mi rémet kavarnak az élők honában.

Ő azonban tévedhetetlen. Csalhatatlanok a mandátumai. Aki a karjába fut, máris megítéltetett: ebben a szájban már a neve ítéletté lesz. S ha kinyitja a száját, a szellemesség színtelen lángja csap ki ajkain. És senki, az élet útjait járva, belé nem botolhat. A becsület archaikus mezején, véres munka roppant csataterén tombol egy elhagyatott síremlék előtt. Halálának tisztessége végtelen lesz, az lesz az utolsóul még általa adományozott vég-tisztesség.

Tűzjelzők

Az osztályharcról alkotott elképzelés félrevezető lehet. Az osztályharc nem erőpróba, melynek során a „ki győz, ki marad alul" kérdése dől el, nem birkózás, melynek befejeztével a győztesnek jól, a vesztesnek cudarul megy majd dolga. Aki így gondolkodik, romantikusan eltussolja a tényeket. Mert ha győz, ha veszít ebben a harcban a burzsoázia, belső ellentmondásai, melyek a fejlődés során halálossá válnak, mégis pusztulásra ítélik. A kérdés csupán az, hogy a burzsoázia önmaga vagy a proletariátus révén pusztul-e el? E kérdés megválaszolása dönt majd egy háromezer éves kulturális fejlődés fennmaradásáról vagy végéről. A történelem mit sem tud a két örökkön küzdő fél képében megtestesülő rossz végtelenségről. Az igazi politikus csak terminusokban számol. S ha a burzsoázia megszüntetésére a tudományos-technikai fejlődés egy majd hogy nem kiszámítható pillanatáig nem kerül sor. (infláció és gázháború jelzi már!), minden elveszett. Az égő gyújtózsinórt át kell vágni, mielőtt a szikra a dinamithoz ér. A politikus beavatkozása, veszélye és tempója: technikai kérdés, nem lovagi ügy.

Úti emlékek

Atrani.° A templomhoz szépen fokozatosan vezető, ívelt barokk lépcső. A templom mögött a rács. Az öregasszonyok litániája Ave Mariánál: Beiskolázás az első halotti osztályba. Ha az ember megfordul, a templom úgy áll a tenger szélén, mint maga Isten. A keresztény korszak minden reggel áttöri a sziklát, ám alatta, a falak közt, az éjszaka újra meg újra a négy régi római negyedre hull szét. Légakna-utcák. A piactéren kút. Késő délután: asszonyok körülötte. Aztán maga marad; archaikus placcs-placcs.

Marine.° A nagy vitorláshajók szépsége: páratlan. Mert nemcsak körvonalaikban maradtak változatlanok évszázadokon át, de a legváltozatlanabb tájban jelennek is meg: a tengeren a láthatár előtt.

Versailles-homlokzat. Mintha ezt a kastélyt ottfeledték volna, ahová ennyi-meg-ennyi száz éve par ordre du Roi° épp csak két órára emelték egy féerie° mozgódíszleteként. Tündökletéből mit sem tart meg magának, osztatlanul odaadja ama királyi fekvésnek, mely vele zárul. E háttér előtt színpaddá lesz, melyen az abszolút monarchiát allegorikus balettként lejtik el. Hanem ma már csak fal, melynek árnyékát azért keressük, hogy messze tekintsünk onnét a kékségbe: ezt élvezzük, Le Nôtre alkotását.

Heidelbergi kastély. Égnek meredő omladékaikkal bizonyos romok olykor, tiszta nappal-időben kétszeresen szépek, ha tekintetünk az ablakaikon át vagy csak fejünk fölött az elvonuló felhőket követi. A romlás az égen tárt múló színjátékkal e romok örökkévalóságát erősíti meg.

Sevilla: Alcazar. Ez az építészet a képzelet első vonulását követi. Gyakorlati megfontolások nem törik meg sehol. Csak álmoknak s ünnepeknek, beteljesülésüknek tervezték e magas termeket. Vezérmotívummá itt a tánc válik s a hallgatás, mert az ornamentika csöndes sokadalma minden emberi rezdülést beszív.

Marseille: Székesegyház.° A legnéptelenebb, legnaposabb téren áll a székesegyház. Kihalt a hely, bár délen, a lábainál, ott van La Joliette, a kikötő, északnak meg, közvetlen szomszédságában, egy proletárnegyed. Megfoghatatlan, átláthatatlan áruféleségek cserepiacaként áll a sivár épület a móló és a gabonatárló közt. Negyven évig buzgólkodtak rajta. Hanem aztán ahogy 1893-ban minden megvolt, hely és idő e monumentummal szépen összeesküdött építészek s építtetők ellen, s győzelmük folytán a klérus nagypénzes vállalkozásából nagypályaudvar jött létre, melyt épp csak a forgalomnak nem adtak át soha. Homlokzat-felől ott vannak benn a várótermek, ahol I–IV. osztályú utasok (persze, Isten előtt mind egyenlők!) szoronghatnak lelki javaik – akárha bőröndök – közt, és énekeskönyveket olvasnak, melyek jegyzékeik és utalásaik révén mindenképp a nemzetközi menetrendkönyveket idézik. A falakon a pásztorlevelek: akárha a menetrend kivonatai lennének; búcsú-tarifák a Sátán luxusvonatain tett kéjutazásokért; és itt-ott kis fülkék láthatók, melyekben a messziről jött utazó diszkréten megmosakodhat, mint – a gyóntatószékben. Ez Marseille valláspályaudvara. Miseidőben hálókocsiszerelvények indulnak innen az Örökkévalóságba.

Freiburgi dóm. Egy város legsajátabb otthonosság-érzetével kötődik össze a helybeliek számára – de még talán az itt

időző utazó emlékezetében is – az a hangütés s távolságtartás, amellyel toronyórái kongatni kezdenek.

Moszkva: Vaszilij-székesegyház. A bizáncias Madonna csak egy életnagyságú fababát tart a karjában. Fájdalmának kifejezése e Krisztus láttán, akinek gyermeksége csak utalás és képviselet, intenzívebb, mint bármely más, élethűbb fiú-képmással szemben lehetne.

Boscotrecase.° A píneaerdők előkelősége: itt a tető fonatlan.

Nápoly: Museo Nazionale. Archaikus szobrok mosolyogva tárják a szemlélő elé testük tudatát, ahogy egy kisgyerek hozza frissen szedett virágait, s nyújtja, csokorrá-kötetlen felénk; ám a későbbi művészet szigorúbbra redőzi az arcokat, akár a felnőttét, aki metsző-éles füvekkel köt maradandó bukétát.

Firenze: Baptisterium. A portálon Andrea Pisano *Spes*-e°. Ül, tehetetlenül emeli karját egy gyümölcsért, mely azonban elérhetetlen marad. Neki mégis szárnyai vannak. Semmi sem igazabb.

Égbolt. Álmomban kiléptem egy házból, és megpillantottam az éji eget. Vadul tündökölt. Mert fönt volt minden csillaga, és ama képek, melyek szerint a csillagokat összefűzzük, most érzéki teljességükben rajzolódtak ki rajta. Az oroszlán, a szűz, a mérleg, s még sok más efféle: meredt a Földre a sok sűrű csillaghalmaz. Holdat nem láttam sehol.

Felület kiadó!

Bolondok panaszolják csak, hogy a kritika hanyatlik. Hiszen a kritika napja rég lehanyatlott. A kritika a helyes távolságtartás dolga. Olyan világban otthonos, amelyben számít egyáltalán perspektíva és kilátás, s ahol még lehetséges valamiféle álláspont. A dolgok azonban most már túl közelről égetik az emberi társadalmat. Az „elfogulatlanság", a „szabad kitekintés": hazugság mind, már ha nem a legnyíltabb illetéktelenség egészen naiv kifejezése. Napjaink leglényegibb pillantása, a dolgok szívébe való kereskedő-szempontú bepillantás neve: reklám. Szétzúzza a szemlélet szabad játékterét, s a dolgokat oly veszedelmes-közelbe tolja az orrunk alá, ahogy a mozivászonról hatalmasra növekvő sutók szoktak felénk rohanni. S ahogy a film bútorokat s homlokzatokat nem a kritikai szemlélet kiteljesített alakjaiként mutat, hanem csak bamba, esetleges közelükkel ébreszt szenzációt, olyképp kurblizza föl a reklám a dolgokat, s az ilyen igazi reklám tempója a jó filmekének felel meg. Ezzel végleg búcsút mondhatunk a „tárgyiasságnak", és a házfalak óriási képei előtt, hol gigászokra méretezett „Chlorodont" és „Sleipnir" nyájaskodik, amerikai módon elszabadul a fölgyógyult szentimentalitás, mint ahogy a moziban ismét megtanulnak sírni azok az emberek, akiket már semmi sem érint, és semmi sem indít meg. Az utca embere számára azonban a pénz az, amely így a közelébe hozza a dolgokat, s helyreállítja velük a biztos kontaktust. S a fizetett recenzens, aki a kereskedő művészeti szalonjában képekkel manipulál, ha nem is különbet, de fontosabbat tud róluk, mint a kirakatot bámuló művészetbarát. A szüzsé melegsége eloldozódik számára, érzelmekre hangolja. – Mi teszi, hogy a kritikával szemben, végül is, annyira fölényben van a reklám? Nem az, amit a vörös villanyújságszöveg mond – hanem a tűzpocsolya, mely az aszfalton tükrözi.

Átépítés miatt zárva!

Álmomban lőfegyverrel öngyilkos lettem. Amikor a lövés eldördült, nem ébredtem föl, hanem egy darabig még láttam magam, ahogy ott heverek holtan. Csak akkor jött az ébredés.

Bélyeg-kereskedés

Aki régi levelezések halmazát nézi át, gyakran sok tucatnyi elolvasott oldalnál is többet mond a számára egy ütött-kopott boríték, ki tudja, mióta forgalomból kivont bélyege. Olykor képeslapokon bukkanunk rájuk, és nem tudjuk, leáztassuk-e, vagy tegyük el a lapot úgy, ahogy találtuk, mint egy régi mester lapját, melynek mindkét oldala más-más, de egyképp értékes rajzot őriz. Vannak azután, kávéházak üvegtárlóiban, oly levelek is, amelyeknek „van valami a rovásán", s közszemlére-pellengérre tették ki őket. Vagy deportálták őket s ebben az évben ott kell epedezniök egy üveges Salas y Gomezen?° A sokáig kinyitatlan maradt levelekhez idővel valamiféle brutalitás társul; örökségből kiforgatottak ők, akik csöndben s gonoszul, hosszú távú bosszút kovácsolva szenvednek. Sokan közülük később bélyegkereskedők kirakataiban hirdetik a pecsétekkel agyonfeketített, „értéknyomásos" borítékokat.

Tudjuk, vannak gyűjtők, akik csak pecsételt bélyeggel foglalkoznak, és már-már azt mondhatnók: épp ők, s kizárólag ők, hatolnak itt a Titok mélyéig. A bélyeg okkult részével törődnek; a pecséttel. Mert ez a bélyeg éj-fele. Vannak ünnepélyes pecsétek, amelyek glóriát vonnak Viktória királynő

feje köré, és prófétikusak, melyek mártírkoronával ékesítik Umbertót.° De nincs az a szadista fantázia, mely fölérne ehhez a procedúrához: hogy szabályos festék-aláfutások csíkozzanak teljes arcokat és kontinensek szaggattassanak, mintha földrengések nyomán. S micsoda perverz öröm, látni a meggyalázott bélyegtestet, s körötte a fehér, csipkeszegélyes tüllruhát: a fogazatot. Aki pecsétest gyűjt, detektívként jár a leghírhedtebb postahivatalok bélyegzőinek nyomában, archeológusként állapítja meg a legtávolibb helységneveket szavak torzóiból, kabbalistaként egy egész évszázad dátumainak leltára az övé.

A bélyegek telis-teli vannak kicsi számokkal, apró betűkkel, lapocskákkal, szemekkel. Grafikai sejtszövedékek. Mindez együtt és összevissza nyüzsög s él, akár az alsóbbrendű állatok, még ha szétdarabolják is. Ezért, hogy szétvagdosott s megint összeragasztott bélyegdarabkákból olyan hatásos képek° készülnek. De rajtuk az élet bomlás-pecsétje, mindig ez: hogy már halott anyagokból tevődnek össze. Arcképeik s obszcén csoportozataik csontokat villantanak, és hemzsegnek köztük a férgek.

Idegen Nap fénye törik bele talán a hosszú sorok színszekvenciájába? Az Egyházi Állam vagy Ecuador postaügyi minisztériumában olyan sugarakat fognak föl, amelyeket mi többiek nem ismerünk? S miért nem láthatjuk úgy a jobb bolygók bélyegeit is legalább? A tűzvörös ezer fokozatát, amely a Vénuszon van forgalomban, meg a négy, nagy, szürke értéket a Marsról, és a számjelöletlen Szaturnusz-bélyegeket?

A bélyegeken az országok és óceánok csak provinciái, a királyok csak zsoldosai a számjegyeknek, melyek tetszés szerint

árasztják el őket színükkel. A bélyegalbumok mégikus kézikönyvek, ahol az uralkodók s paloták, az állatok, az allegóriák és az államok szám-jegyei találhatók meg. A postaforgalom ezek harmóniáján nyugszik, amiképpen az égi számok harmóniáján a bolygók közlekedése.

Régi groschenes bélyegek, melyeknek oválisában csak egy-két nagy szám látható. Olyanok ők, mint az első fotográfiák, melyeknek fekete-lakkos keretéből sosem ismert rokonok néznek le ránk: számmá kódolt nagynénik s más elődök. Thurn és Taxis° bélyegein is nagy számok vannak; ezek meg akár az elvarázsolt taxaméterek. Nem csodálkozna az ember, ha egy este gyertyafény lobbanna rajtuk át. Vannak aztán egészen kis, fogazatlan bélyegek, érték vagy ország jelölése nélkül. Sűrű pókhálófonadék közt: rajtuk csak egy szám. Ezek talán az igazi sorstalanok.

A török piaszter-bélyegeken az írásjelek olyanok, akár egy minden hájjal megkent, félig-alig európaiasult konstantinápolyi kereskedő nyakkendőjének ferdére csapott, túl-világfias, túl feltűnően csillanó dísztűje. Más efféle postai parvenüket idéznek; lepedőnyi, rosszul fogazott rikoltó formátumú nicaraguaiakat, vagy kolumbiaiakat, melyek mintha bankókká vedlenének.

A portóbélyegek a bélyegek birodalmának kísértetei. Ők sose változnak. Uralkodók s kormányformák változásai nyomtalanul suhannak át rajtuk. Mint a kísérteteken.

A gyerek a messzi Libériát fordítva tartott színházi látcsövön át nézi: ott az ország egy kis tenger-csík mögött, pálmákkal a parton, csakúgy, mint a bélyegen. Vasco da Gamával körül-

vitorlázik egy háromszöget, mely egyenlőszárú, mint a remény. s a színei az időjárással változnak. Úti prospektus a Jóreménység fokáról. Látja az ausztráliai bélyegek hattyúját; ez a kék, zöld és barna értékeken is az a fekete hattyú, amelyik csak Ausztráliában fordul elő, s itt egy tó vizén úgy suhan el, mint a legcsöndesebb óceánon.

A bélyegek: névjegyek, melyeket a nagy államok adnak le a gyerekszobában.

A gyerek Gulliverként utazza be bélyegeinek országát, látogatja népét. A lilliputiak földrajza s történelme, a kis nép egész tudománya, megannyi számjegyével, s nevével akárha álmában költözne belé. És részese máris az ügyleteiknek, jelen van bíborszín gyülekezeteikben, látja hajócskáik vízrebocsátását, és évfordulókat ünnepel sövény mögött trónoló koronás főkkel.

Köztudomású, hogy van bélyegnyelv is, mely úgy áll a virágnyelvhez, ahogy a morzeábécé az írott ábécéhez. De hát meddig élhet még a távírópóznák közt a virágos mező? A háború utáni idők nagy, művészi bélyegei, telt színeik: nem e növényvilág késő őszirózsái s dáliái? A német Stephan,° aki nem véletlenül volt Jean Paul kortársa, a tizenkilencedik század nyárderekán vetette el e magvakat. Ám a vetés a huszadikat már nem fogja túlélni.

Versengve

A polgári létezés a magánügyek birodalma. Minél fontosabb, minél nagyobb horderejű valamely magatartásmód, itt annál

inkább kívül kerülhet minden ellenőrzésen. Politikai pártállás, anyagi helyzet, vallás – mind-mind bújni akar, és a család a korhatag, sötét építmény-odú, melynek zugain-rejtekein a leghitványabb ösztönök is megrögződhetnek. A nyárspolgárság a szerelmi élet maradéktalan privatizálását hirdeti. Így az udvarlás négyszemközti, néma, elkeseredetten makacs tevékenységgé vált, s ez a minden ízében privát, minden felelősség alól fölmentett udvarlás a „flört" tulajdonképp új eleme. Míg a proletár s a feudális típus abban közös, hogy udvarláskor nem annyira a nőt, inkább a konkurrenciát kívánja legyőzni. Ez viszont azt jelenti, hogy sokkal inkább tisztelik így a nőt, mint úgynevezett „szabadságában"; s hogy megkérdezése nélkül is a rendelkezésére állnak. Feudális és proletár vonás az erotika hangsúlyeltolódása is: a nyilvánosság javára. Ha egy nővel ilyen-olyan alkalmakkor nyilvánosan mutatkozunk, többet jelenthet, mint a puszta együtt-hálás. Ekképp a házasság értéke sem a házasfelek terméketlen „harmóniájában" rejlik: harcaik s versengéseik excentrikus eredményeként, akár a gyerek, napvilágra kerül a házasság szellemi ereje.

Planetárium

Ha az lenne a feladatunk, hogy mint Hillél egykor a zsidó tanítást fél lábon állva,° minél rövidebben összefoglaljuk az antikvitás tanítását, a mondat valahogy így hangzana: „A Föld csakis azoké lesz, akik a kozmosz erőiből élnek." Az ókori embert az különbözteti meg a leginkább a napjainkbelitől, hogy maradéktalanul odaadja magát valami kozmikus tapasztalatnak, amit a mai ember alig ismer. E tapasztalat elmerülése már az asztronómia virágkorában, az újkor kez-

detén megfigyelhető. Kepler, Kopernikusz, Tycho de Brahe: bizonyára egyiküket sem kizárólag tudományos ösztönzők hajtották. Mégis, a világmindenséggel való optikai összefüggés kizárólagos hangsúlyozása, melyhez az asztronómia igen hamar elvezetett, előjele volt már a szükségképp eljövendőknek. Az ókoriak másképp érintkeztek a kozmosszal: bódulatban. Hiszen a bódulat az a tapasztalásmód, amelyben kitüntetetten csak a legközelebbiről s a legmesszibbről, de sosem csupán egyikükről biztosítjuk magunkat. Ez viszont azt jelenti, hogy az ember a kozmosszal csak a közösségben képes bódulatszerű kapcsolatba kerülni. Az újkori ember fenyegető eltévelyedése, hogy ezt a tapasztalatot érvény- s érdektelennek, elhessenthetőnek tartja, vélvén, hogy a magánemberre tartozik csupán, a szép csillagos éjszakákon felrajongó egyénre. Holott ez újra és újra aktuális, s ha igen, népek s nemzedékek nem menekülhetnek előle, ahogy ezt a legutóbbi háború félelmetesen igazolta: kísérlet lévén a kozmikus erőkkel való új, hallatlan összefonódásra. Embertömegeket, gázt, villanyenergiát dobtak ki a puszta terekbe, magasfeszültségű vezetékek szabdalták a tájat, új csillagok futottak föl az égre, a légtér és a tenger mélye hajtócsavaroktól kavarult, és mindenütt áldozati gödröket ástak az anyaföldbe. Első ízben esett meg a kozmosz bolygóméretű megudvarlása, jelesül: a technika szellemében. Mivel azonban az uralkodó osztály profitvágyó mohósága a maga akaratát kívánta rákényszeríteni, a technika elárulta az emberiséget, és vértengerré változtatta a nászágyat. Uralom a természet fölött, tanítják az imperialisták: ez minden technika értelme-lényege. Ki hinne azonban az olyan nádpálcás tanítómesternek, aki a nevelés értelmének a felnőttek gyerekek-fölötti uralmát jelölné? Hát a nevelés nem elsősorban a nemzedékek viszonyának elengedhetetlen rendje? Továbbá, ha már uralomról beszélünk, nem in-

kább a nemzedéki viszonyok kordában tartásáról volna szó a gyerekek helyett? S ekképp a technika és a természet fölötti uralom ügyében: természet és ember viszonyának kézbefogásáról. Az ember mint faj évezredek óta önnön fejlődése csúcspontján áll; de az emberiség mint faj: még csak a fejlődés kezdetén. Az emberiség számára szerveződik a technikában bizonyos phüszisz, melyben az emberiség kapcsolata a kozmosszal újdonat s másképp alakul, mint a népek s családok körében. Elég, ha csak a sebességekkel kapcsolatos tapasztalatra emlékeztetünk itt, melynek révén az emberiség beláthatatlan utakra készül most az idő mélyeibe, hogy ott olyan ritmusokra bukkanjon, amelyek betegek erősítői lehetnek, mint voltak régen a magas hegyek vagy déli tenger-vidékek. A Luna-parkok: szanatóriumok előlegezett formái. Az igazi kozmikus tapasztalat szemlélője nem kötődik többé ama parányi természet-töredékhez, amelyet szokásosan „természet" névvel jelölünk. Az utolsó háború pusztító éjszakáin az emberiség vázrendszerét oly érzés rázkódtatta meg, mely az epilepsziások boldogságához hasonlított. S a háborút követő lázadások íme, az első kísérlet, hogy az új test új birtokba vétessék. A proletariátus hatalma a gyógyulás fokmérője. Ha ennek fegyelme, velőig hatolva, megmentő nem lesz, pacifista megfontolások ugyan bizonyossággal nem. A pusztulás kavalkádját az eleven élet csak a nemzés bódulatában győzi le.

TANDORI DEZSŐ FORDÍTÁSA

HUGO VON HOFMANNSTHAL: „A TORONY”

Szomorújáték öt felvonásban

Új szomorújátéka, *A torony* kedvéért Hormannsthal a barokk figurák tárházához fordult. A legtitokzatosabb alakok egyike, Calderón Segismundo hercege kel életre. A drámához anyagot túlnyomólag a spanyol *La vida es sueno* szolgáltatott: *Az élet álom.* A művész azonban csak annyiban hat az anyagra, hogy engedelmeskedik neki. Ha „költeni" azt jelenti: egy anyagot önmagával szembesíteni – e folyamat gyakran állomások során vezet át. A nagy témák formákba tömörülnek, az egyik forma a másikba kapaszkodik. Sehol sem szigorúbb érvénnyel, mint a drámában. Mert a dráma formája egy közösség teremtő akaratának igen fontos mutatója: a valóban teremtő intenzitás az ősforma és a variánsok közötti feszültségben leng ki. Szöges ellentétben bármiféle puszta „eredetiséggel". A termékeny drámai témák száma korlátozott; csak a motívumok száma végtelen, amelyek révén a téma formát ölt. Kitalálni valamit, épp a drámaírásban, a dilettánsok passziója. A dilettáns azt hiszi, hogy kitalációi kezeskednek eredetiségéről. Holott az eredetiség értelemszerűen kívül reked az erőterén a történelmi feszültségeknek, amelyek a nagy dráma legsajátabb életét meghatározzák.

A történelmi feszültség adja itt is az érdekesség oroszlán-

Hugo von Hofmannsthal: *Der Turm.* Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Verlag der Bremer Presse, München, 1925. 158 old.

részét – ahogy magából az új műből, meg a calderóni ősképhez való viszonyából elénk tárul. Tudjuk, Calderón drámájának az álom áll a középpontjában. A színhely ott is, akár Hofmannsthalnál, egy „inkább mondabeli, mint történelmi" Lengyel Királyság. Uralkodója Basilio, a király. Elhunyt felesége után egy fia maradt: Segismundo. A fiú horoszkópja az asztrológusok szerint vészterhes. Anyjára halált hozott a gyermekágyban, az apa fél, hogy a továbbiakban is betelik a jóslat: a fiú elragadja apja koronáját. Segismundót távoli helyen rejtik el. Az ifjú egy toronyban nő fel, őrén kívül senkivel sem szabad beszélnie, nem mozoghat szabadon, láncok vasalják börtönéhez. Calderón magas rangú tisztviselő Fülöp udvarában: az ő szemében a zsarnok apai gyanakvása nem esik kívül minden természetjogi és államjogi viszonylaton. Ellenkezőleg: bölcsességében az uralkodó még próbatételre is lehetőséget ad a hercegnek. Míg alszik, az apa kastélyába szállítják, és amikor felébred, fenségként üdvözlik; a játék és ellenjáték során mutatkozik meg igazi lénye. Harag, kéjvágy, irigység és gőg tör elő a hercegi Calibanból. Nem marad más hátra, megint el kell távolítani, és a börtön éjszakájába újra alámerültnek a lelkébe kell vésni: mindez álom volt. A többi a képzelt álmodás kétszeresen irreális szintjén dől el. A tépelődő királyfi kijelenti végül: „S ha álom, ha valóság, csak / A jótett más, mi se fontos: / Ha valóság: önmagában, / S ha nem: híveket szerezni / Ébredésünk órájára." Ekkor az apa a maga jószántából a trónra szólítja, a bölcsek jóslata mindenki üdvére teljesül be, a keresztény elővigyázat útját állta a démoni természet fenyegetésének.

Íme az anyag, amely a költőtől új életet kért. Az álom, mint egy történeti esemény fordulópontja – ez benne az igéző, különös képlet. Mi indíthatta Hofmannsthalt, hogy válaszoljon hívására? Egy „variációt" adva csupán a témához,

Hofmannsthalnak sikerül a formát gyökeresen átalakítania, mozgásba hoznia. Calderón „színjátékot" írt, amelynek játékos, romános-romantikus mozzanatai meglepetésekben gazdagon bontakoznak ki. A spanyol író belülről vázolja fel témája egész, roppant barokk feszültségét. Reflexióképpen, voluta formában tekeri össze az anyagot. Amit műve magába zárt, *A torony*-ban kibomlik. Itt nevén nevezik: az apai erőszak természetellenes, a herceg léte mártírium. Pontosabban: önmagukat nevezik néven egy – színházilag is – összehasonlíthatatlan nagyjelenetben. Az új „álomjelenet" porondján nem a vak kreatúra tombol – a szenvedő ül ítéletet kínzói felett. És amikor az apa államérdekből – hogy egy lázadást lecsillapítson – maga mellé akarja emelni a fiút, Sigismund az arcába vágja: „Ki vagy te, sátán, aki elsikkasztod apámat és anyámat? Fedd fel magad!" Ezáltal az álom funkciója gyökeresen átalakult. Calderónnál az álom, akár egy görbe tükör: feneketlen mélyében transzcendens hetedik mennyországként tárul fel a bensőség; Hofmannsthalnál az álom valóságosabb világ, amelybe az éber lét teljes egészében felszívódik. „Semmiről sem tudjuk, hogy milyen, és nincs semmi sem, amiről azt mondhatnánk, hogy más természetű, mint az álmaink." „Azt mondták nekem: álmodtál, és újra csak: álmodtál. Mint amikor valaki vaspecket dug az ajtó pántjába, kiemeltek előttem egy ajtót, és én beléptem a fal mögé, ahol mindent hallok, amit beszéltek, de ti nem érhettek el, és biztonságban vagyok tőletek!" A megértés maró hatása alatt, a valóságból minden tökéletesen összezsugorodott. A spanyol színpadon hagyományos, bő szerelmi játéknak éppúgy nyoma veszett, mint az álomélet transzcendens tanulságának. Hofmannsthal színházában nincs jelentősebb női szerep. A párhuzamos szerelmi játék helyébe férfi-mellékcselekmény lépett. Julian, aki őrzi a királyfit, és felelős érte, szereti Sigismundot,

de ugyanakkor a saját nagyravágyó törekvése érdekében akarja kihasználni. Ez a fajta ember, akiből semmi sem hiányzik, csak hogy egy csöppet megszűnjön akarni, hogy egy pillanatra odaadó legyen, és a legmagasabb rendűnek részesévé lehetne, még sosem lépett színpadra ennyire elevenen. Ellenjátékosa az orvos, mesterségének ura és mélységes ismerője, paracelsusi jelenség: amikor a cselekmény kezdetén szinte beszélni sem tudó Sigismund szembe jön vele a toronyból, az ostoba teremtményben felismeri a magához hasonlót, a felette állót.

Ez a dráma további, döntő előrenyomulás azon a területen, amely úgy látszik predesztinálva van mind a költő drámai alakjai, mind az új színpad számára. A „tragikum előtti" területén – így kell talán neveznünk. A dráma a szertartásból született, a drámai feszültség őstípusa a szó és a cselekvés közötti feszültség. Nem az a drámai, amit a közbeszéd megbocsátható módon így nevez: nem a szavak (vagy a szópárbaj), nem is a szótlan birkózás (vagy akár a harc) feszültsége. Egyedül a szertartás feszültsége az, az ível át – polárisan – a tett és a szó között. A drámaiság így értelmezett legbelsőbb köréhez képest még a tragikus is külsődleges. A drámaiság tisztán nyelvileg hordja ki a feszültséget test és nyelv – akció és szó – között, a szópárbaj később, elszigetelten a drámai variációjaként keletkezik. Ez a drámaiság maga is tragikum előtti. Amikor több, mint húsz éve a költő *Oedipus*-a, *Elektrá*-ja és *Alkestis*-e megjelent, olyan küzdelem manifesztálódott a görög tragédiával, amilyen az Opitz *Trójai nők*-jével fellépő barokk drámát előzte meg. Az új forma, amely akkor Európa-szerte keletkezőben volt, ha nem is a legtisztább, mindenesetre a legradikálisabb módon német földön nyert alakot, a „szomorújáték"-ban. „Szomorújáték" *A torony* műfaji megjelölése is, nem véletlenül. Így szabadul meg valamiféle új „tragikum" khimérájától is. Amit a darab

Sigismund hercegből felidéz, az mindenekelőtt a mártír meggyötört teste, akinek – jó okkal – épp a nyelv nem engedelmeskedik. Legújabb darabjában tehát a költő merész és biztos kézzel ott ragadja meg a német színpad értékes hagyományát, ahol a klasszicizmus megszakította. És ha a dramaturgok (akik bizonyára nem rendelkeznek fölös készletekkel nemes anyagokból) új olvasmányaiknak nem annyira a témájából, mint inkább az erejéből próbálnák észrevenni az igazán időszerűt, akkor éppen ez a mű ma már talán bejárta volna a német színpadot. Olyan jelenetek vannak benne, hogy a színészt és a rendezőt a rájuk váró hatalmas erőfeszítésért a közönség mély megrendülése jutalmazná. A véres király, ahogy mint Shakespeare Claudiusa az imába – belemerül egy őszi este szépségébe; a herceg, ahogy az anyja alkóvja előtt visszaszaretten, holott nem tudja, hol van; Julian, az őr, amikor az orvos döntésre szólítja fel . . .

A régi szomorújáték íve a kreatúra és a keresztény között feszült. Csúcspontján a tökéletes fejedelem állt. Ahol Calderón keresztény optimizmusa a fejedelmet látta, ott az új szerző őszintesége szakadékot láttat. Sigismund elpusztul. A Torony démoni hatalmai úrrá lesznek fölötte. Az álmok a földből szállnak föl, és a keresztény mennybolt rég meghátrált előlük. A lázadás során egy csodás „gyermekkirály" veszi át a herceg jogos örökét, mint Hamletét Fortinbras a trónutódlásban. A költő a szomorújáték szellemében lehántotta témájáról a romantikát: szigorú vonásaival a német dráma pillant reánk.

KÖSZEG FERENC FORDÍTÁSA

KITEKINTÉS A GYEREKKÖNYVBE

Alkony vörösén már zöld derengés.
C. F. HEINLE

Andersen egyik történetében szerepel egy képeskönyv, amelyet „a fele királyságáért" vett valaki. Abban a könyvben minden eleven volt. „A madarak énekeltek a könyvben, és az emberek kiléptek belőle, s megszólaltak." Ahogy azonban a hercegnő lapozott egyet-egyet, „nyomban visszaszökkentek, ne támadjon rendetlenség". Mint oly sok minden, amit Andersen írt, bájosan és visszafogottan megy el ez a kis lelemény is hajszálpontossággal a lényeg mellett. Mert nem a dolgok lépnek ki az oldalakból a kép-csodáló gyerek elébe – hanem ő maga hatol be oda, nézés közben, ő lesz az a népség, mely a képvilág színpompájával töltekezik. Kiszínezett könyve előtt a gyerek a taoista teljesség művészetét példázza: úrrá lesz a fölszín mint csal-szín fölött, és színes szövedékek, tarka rejtekek között belép egy színpadra, ahol a mese él. *Hoa,* a kínai „tussal rajzolni", annyi, mint *koa,* vagyis „ráaggatni": öt színt aggatunk rá a dolgokra. Vagyis „fölrakjuk" a színt. Ilyen színekkel-aggatott, laza szövedékű világban, ahol lépten-nyomon minden odább csúszik, itt lesz játszótárssá a gyerek. Festékkel borítva, olvasás és nézegetés során magára szedett megannyi színével ott áll a maskarádé kellős közepén, és együtt-cselekszik. Olvasást mondtunk; mert szavak is belopakodtak ebbe a maszkabálba, és együtt kavarognak a forgataggal, zengő hópihékként, vad összevisszaságban. „A herceg egy átkötött-csillagos szó", mondja egy hétéves kisfiú.

A történeteiket kigondoló gyerekek olyan rendezők, akiket nem cenzúrázhat az „értelem”. Ennek próbája könnyen elvégezhető. Adjunk meg négy-öt szót, hogy villámgyorsan mondattá fűzzék, e rövid mondat a világ legcsudásabb prózáját adja viszonzásul: nem kitekintés, hanem útmutató lesz az a gyerekkönyvbe. A szavak egy szemvillanás alatt jelmezbe vágják magukat, és kezdődik a tusakodás, jönnek a szerelmi jelenetek, bohóctréfák puffannak-pukkannak. Így írják, de így is olvassák szövegeiket a gyerekek. S akadnak – ritkán! – olyan lelkesítő ábécés-könyvek, amelyek hasonló játékot űznek képekben. Az A, Á-betű lapján például csendéletet látunk, mely jócskán rejtelmes marad, míg rá nem jövünk, hogy itt ablak, abesszin, abrak, abroncs, agg, ág, agár, agancs, áfonya, ács, ágy, alabárd, alligátor, állóóra és ábécés-könyv gyűlt össze mulatni. Az ilyen képeket a gyerekek úgy ismerik azután, mint a tenyerüket, sőt, mint a zsebüket, melyet ki tudja hányszor átkutattak-kiforgattak, és soha-soha nem feledkeztek meg a legapróbb rongy- vagy zsinegdarabról sem. És míg a színes rézmetszet a gyerek képzeletét álmodón magába-mélyeszti, a fekete-fehér fametszet, a józan, prózai illusztráció, durván fölriasztja. Az ilyen képek leírásra szólítanak föl, és e kényszerük kikényszeríti a gyerekből a szót. De ahogy a gyerek ezeket a képeket szavakkal leírja, csakúgy *tele*írja őket. Szó szerint: rájuk firkál. Ellentétben a színesekével, ezeknek a fölülete is csak utalásszerű, bizonyos kiegészítés lehetőségét rejti még, ezért a gyerek nyomban beléjük-költ. És rajtuk tanulja meg, a nyelvvel egyidejűleg, az írást: a hieroglifák tanát. Ezek rajzolatában az első ábécés-szavak még ma is megadják a jelölt dolgok vonalképét: tojás, kalap. Az ilyen egyszerű, rajzos gyerekkönyvek valódi értéke tehát korántsem afféle tompa drasztikum, melynek kedvéért a racionalista pedagógia ajánlja

őket. – „Hogyan jegyez meg egy helyet a gyermek": ez a címe egy régi szemléltető-könyv mintaszerű rigmusának. A gyerek szeme és ujja egész kis kép-tájat jár be:

Városkánál kis hegyecske,
Hegyecske tövén terecske,
Terecskén ül kis manócska,
Manócska mögött folyócska,
Folyócskánál szép fenyőcske,
Fenyőcske alatt tetőcske,
Tetőcske alatt lakocska,
Lakocskán kis ablakocska,
Ablakocskában babácska,
Babácska mögött szobácska,
Szobácskában egy cicácska:
Ez az a hely, valahára.

J. P. Wich: *Vesszőparipa és baba*
Nördlingen, 1843.

Kevésbé rendszeresen, sokkal szeszélyesebben és vadabbul jár a gyerek a találósképen a „tolvaj", a „lusta nebuló" vagy az „eldugott tanító" nyomában. Ezek a képek – melyek mintha a manapság tesztekhez használt, ellentmondásokat s képtelenségeket sorjáztató rajzokhoz hasonlítanának – szintén csak maskarádék, túltengő-jókedvű komédiázások, ahol emberek fejre állnak, lábukat-karjukat ágak közé dugják, háztetőt kanyarítanak maguk köré köpenynek. Tombol pedig ez a karnevál egészen az első betűző- és olvasókönyvek komolyabb világáig. Renner a múlt század első felében megjelentetett Nürnbergben huszonnégy lapot, melyeken maguk a betűk is – ha szabad így mondani – álcázva léptek színre. Az

F például ferences barátnak öltözött, a K kancellistának, a T teherhordónak. A játék oly igen tetszésre talált, hogy ezekre a motívumokra manapság a legkülönbözőbb változatokban rálelhetünk. A rébusz végül elhozza a szó- és betűfarsang hamvazószerdáját. Le a maszkokkal, itt a vége: és a csillogó fölvonulásból keményen szembenéz a gyerekekkel a szikár bölcsesség, a tanító célzatú értelem mondása. Ez a rébusz° (csak érdekesség kedvéért említjük, hogy régebben a res helyett a rêver-ből eredeztették) igen előkelő származású: egyenes örököse a reneszánsz-hieroglifáknak, nemesi oklevél-féléjének az egyik legbecsesebb hajdankori nyoma, a *Hypnerotomachia Poliphili* ° tekinthető. Németországban talán nem terjedt el annyira, mint Franciaországban, ahol 1840 körül vonzó ostya-sorozatok divatoztak, képírásos szöveggel. Persze, a német gyerekeknek is igen vonzó „pedagógiai" rébuszoskönyvei voltak. Legkésőbb a tizennyolcadik század végéről marad ránk *Jézus Sirák könyve,*° vagyis az „Erkölcsös mondások gyermekeknek s ifjaknak minden városokból a legelőkelőbb szavakat ki-fejező képekkel". A szöveg ékes rézmetszetek sora, és minden olyan főnév, mely ilyesmit egyáltalán lehetővé tesz, szépen kiszínezett tárgyi vagy allegorikus kép formájában jelenik meg. Teubner még 1842-ben, *Kis-Gyermek Bibliá*-t adott ki, négyszázhatvan efféle illusztrációval. És ezekben az időkben nemcsak a gondolkodás és a képzelet előtt nyílt tágas tér a gyerekkönyv lapjain, de a tevékeny kéz is megtalálta a magáét. Ott vannak az ismert húzóképes-könyvek (ezek fajultak el azután a leghamarább, s egyáltalán, műfajként és példányokként is a legkurtább életre kárhoztatódnak). Szép példája volt e könyveknek a *Livre jou-jou,*° amely – alkalmasint a negyvenes években – Párizsban, Janet-nál jelent meg. Regény egy perzsa hercegről. A történet minden fordulatát kép rögzíti, s a képeken látható öröm-

teli vagy menekülést-hozó esemény egyetlen varázsütésre eltorzul, ha a szegélyén levő csíkot elmozdítjuk. Hasonló „berendezésűek" azok a könyvek, amelyeknek képein az ábrázolt ajtók, függönyök stb. fölhajthatóak, s mögülük kis képek bukkannak elő. Végül pedig – amiképpen a fölhúzós baba is meglelte regényét (*Izabella átváltozásai, avagy: A leány hat alakban.* Szórakoztató leánykönyv hét színes, mozgatható rézmetszettel. Bécs) – a könyvbe azok a szép kivágós-ívek is beköltöznek, kirakós-ív formájában, melyekhez kis papírfigurákat mellékelnek s ezek rejtett résekbe erősíthetők, igen különféleképp elrendezhetők. Így például a cselekmény változásával a különböző helyzeteknek megfelelő táj vagy szoba is kialakítható. Hanem, akinek olyan szerencséje volt életében, hogy gyerekként – vagy gyűjtőként – varázs- vagy talányos-könyvre bukkanhatott, úgy érzi: kincse mellett minden más elhalványul. Ezek a szellemesen elkészített művek, a lapozó kéz helyzetének változása szerint, változó lapsorrendet mutatnak. Ha beavatott kezébe kerül ilyen könyv, ugyanaz a kép tízszer is megjelenik más-más oldalakon, míg a kéz továbbtolódik, és most, mintha a fogás nyomán a könyv változna meg, egészen más képek jelennek meg ugyanannyiszor. Egy ilyen könyv (e sorok írójának példánya tizennyolcadik századi quarto°) hol csupán egy virágvázát mutat makacsul, aztán újra meg újra valami ördögpofát, majd papagájokat, utána megint csak fehér vagy fekete lapokat, szélmalmot, udvari bolondot, Pierrot-t stb. Egy másik ilyen könyv, aszerint, hogyan lapoztuk, játékok sorát, nyalakodnivalókat tárt a derék gyerek szeme elé, ám ha az orákulumos könyvön más mód ment végig a kéz, büntető-eszközök és rémhistóriák adták meg a rosszcsont példás büntetését.

A gyerekkönyv rendkívüli fölvirágzásának a múlt század első felében nem is annyira csak a konkrét (és a maival szem-

ben hébe-hóba felsőbbrendű) pedagógiai szemlélet volt az oka, hanem legalább ennyire a kor polgári élete. Ennek – pontosabban fogalmazva: a biedermeiernek – közvetlen produktuma volt a gyerekkönyv. A legkisebb városokban is akadtak kiadók, akiknek közkeletű termékei ugyanolyan kecsesek voltak, mint a hajdani szerény használati bútorok, melyek fiókjaiban azután százéves álomra dőltek. Ezért nemcsak berlini, lipcsei, nürnbergi, bécsi gyerekkönyvek ismeretesek; a gyűjtő fülében sokkal ígéretesebben cseng, ha a kiadás helyét ilyen nevek jelölik, mint Meissen, Grimma, Gotha, Pirna, Plauen, Magdeburg, Neuhaldensleben. Csaknem mindegyik kiadónál illusztrátorok is dolgoztak, ám legtöbbször megőrizték anonimitásukat. Időről időre azonban egyikük-másikuk kiléte kiderül, s elnyerik életrajzírójukat. Ez lett a sorsa Johann Peter Lysernek, aki festő, zenész és újságíró volt egy személyben. A. L. Grimm mesés-históriás könyve (Grimma, 1827), Lyser képeivel; a *Művelt rendek leányainak-fiainak Mesés Könyve* (Leipzig, 1834), Lyser szövegével és képeivel; valamint a *Lina Mesés Könyve* (Grimma, é. n.), szövege A. L. Grimm, képei Lyser munkája; íme, a mester legszebb alkotásai gyermekek számára. E litográfiák színvilága elsápad a tüzelő biedermeier-kolorit mellett, ám annál inkább illik az ösztövér, gyakran gondterhelt alakokhoz, az árnyszerű tájhoz, a mesehangulathoz, melyen áttűnik néha egy kis ironikus-sátános beütés. E könyvek kézműves-művészete nehezen választható el a kor kispolgári mindennapjaitól; nem „élvezeti", hanem használati cikkek voltak e művek, akár a receptek vagy a közmondások. Ez a művészeti ág a romantika túlburjánzó álmainak népszerű, mondhatni, gyermeki variánsát adja. Ezért Jean Paul a védszentje. Az ő történeteinek középnémet tündérvilága tükröződik ezekben a képekben. A képecskék önelégülten hivalkodó színvilágának legközvetlenebb

irodalmi rokona az övé. Mert az ő géniusza, akárcsak a színé, nem a teremtő-alkotó erő, hanem a tarka fantázia. A színlátásban a fantáziaszemlélet – ellentétben az alkotói ihlettel ősfenoménként őrződik. Minden formának, minden körvonalnak, melyet az ember észlel, az a képesség a megfelelője, hogy maga is létre tudja hozni. A test a táncban, a rajzoló kéz leképezi, és magához hasonítja a formákat. E képességnek azonban határa a szín világa: színt az emberi test nem tud előállítani. A színnek nem teremtő, hanem befogadó társa a test: a színesen csillogó szem. (És persze, antropológiailag szólva, a látás: az érzékek vízválasztója, mert egyszerre fogad be színt és formát. És így egyenes ágon hozzá kötődnek az aktív korrespondenciák, egyfelől tehát: formalátás és mozgás, hallás és hang, másfelől viszont a passzívak: a színlátás a szaglás és az ízlelés tartományaihoz tartozik. Maga a nyelv a szubjektumból kiinduló tranzitív igékkel – „lát", „szagol", „ízlel" – és az objektumból kiinduló intranzitívekkel – „látszik", „szaglik", „ízlik" – közel-egységgé fogja össze ezeket az alcsoportokat.) Röviden: a képzelet közege a tiszta szín, a játékba merült gyerek felhőhona, nem azonos az építkező művészek szigorú kánonával. Ezzel függ össze „érzéki-erkölcsi" hatása, melyet Goethe teljesen a romantika szellemében fogott fel. „Az áttetsző színek világosodva és sötétülve egyképp határtalanok, ahogy a tüzet s a vizet is tekinthetjük magasuknak s mélységüknek . . . A fény viszonya az áttetsző színnel, mihelyt elmélyedünk benne, végtelenül vonzó, és a színek kigyúlta és egymásba olvadása, és újra-keletkezése, és eltűnése olyan, mint a nagy szent leheletek-lélegzetek sora örökkévalóságról-örökkévalóságra, a legfensőbb fénytől le egészen a mélyes-mély hangok magányos, örök csendjéig. Az átlátszatlan színek viszont virágokként állnak ott, mintha ilyképp nem mernék magukat az egekkel mérni és mégis, egyik felől a

gyöngeséggel adatik dolguk, a fehérrel, másrészt a gonosszal, a feketével. Ezek viszont éppenséggel is alkalmasak... hogy olyan kecses variációkat, s oly igen természetes hatásokat teremtsenek meg, minek következtében... az áttetszőek végül csak mint szellemek játszanak fölöttük, s arra szolgálnak, hogy őket kiemeljék." Ezekkel a szavakkal a *Színelmélet Kiegészítés*-e igazságot ad e derék koloristák érzésének s ezzel a gyerekjátékok szellemének is. Gondoljunk arra a sok gyermeki játszásra, melyek mind a képzelet tiszta szemléletét mintázzák: szappanbuborék-fújás, tea-játékok, a laterna magica nyirkos tarkasága, a tussal-rajzolgatás, a lehúzós képek. Mindannyiukban ott lebeg a dolgok fölött, szárnyasan, a szín. Mert nem a színes *dolog* adja varázsukat, nem is a puszta holt *szín*, hanem a színes látszat, a színes csillogás, a színes sugár. Panoráma-szemlélésének végeztével a gyerekkönyvbe kitekintő szem megállapodik egy biedermeier módra felvirágzott sziklán. Mellette tanyázik a dallamos kezű költő, fejét egy égszínkék istennő vállára hajtja. Amit a múzsa sugalmaz neki, szárnyas gyermek jegyzi fel. Körös-körül hárfák, lantok. A hegy ölében hegedülő, fuvolázó törpék. Az ég alján pedig lebukik a nap. Így festette meg valamikor Lyser a tájat, melynek tarkálló tüzében a könyvek fölé hajoló gyerekek tekintetének s orcájának izzása vet visszfényt.

TANDORI DEZSŐ FORDÍTÁSA

V. I. LENIN:
„LEVELEK MAKSZIM GORKIJHOZ, 1908–1913”

Lenin levelei Gorkijhoz az 1908–1913 közötti évekből most a német olvasó számára is hozzáférhetők, egy kis kötetben, amelyhez az előszót Kamenyev írta. Az előszóban olvassuk: „Olyan dokumentum, amely az emberek százainak és ezreinek lehetővé teszi, hogy közelebb kerüljenek Lenin személyiségéhez, közelebbről megismerjék szellemiségének alapvonásait, sokkal kevesebb áll a rendelkezésünkre, mint olyan, amelyik a tudóst, a vezető politikust mutatja. Az előbbiből nagyon-nagyon kevés van. E ritka dokumentumok sorában a Gorkijhoz írott levelek talán a legfontosabbak." Aki ebből arra következtet, hogy ezek a levelek nem politikaiak minden ízükben, nagyon téved. Éppen azáltal szenvedélyteljesek ugyanis, hogy a leginkább emberi viszonylatokat is a politikai jelleg határozza meg bennük. „Privát" és „nyilvános" nem állnak szemben egymással, mint a hálószoba és a rendelő egy orvoslakásban, hanem egymásba épültek. Ahogy az abszolút magánügy nyilvánosan zajlik, közügyekben is magánjellegű a döntés: az ebből következő fizikai, politikai felelősség egészen más, mint a metaforikus, morális felelősség. Közérdekű eljárásáért a magánszemély szavatol, mert teljes egészében részese. Forradalmak mindig létrehozzák ezt a fajta

W. I. Lenin: *Briefe an Maxim Gorki 1908–1913*. L. Kamenyev bevezetőjével és jegyzeteivel. Verlag für Literatur und Politik, Wien, 1924. 126 old.

szavatosságot (ha nem még szigorúbbat), és Leninnel – a proletariátus diktatúrája formájában – a felelősségnek ez a típusa jutott szembeszökően érvényre. Lenin diktatorikus kérlelhetetlensége mögött azonban olyan félre nem vezethető valóságérzék rejlik, hogy levelei helyenként minden nyerseségük ellenére a nagy epika édességével hatnak. Lenin nyilvánvalóan tisztában volt a lét dolgaival, és gyűlölete az uralkodó rend iránt sokkal bensőségesebben ölelte magába e rend dialektikus békéjét, „teremtő közönyét”, mint mások misztikus szerelme.

Elméleti vonatkozásban a levélsorozat fő témája Lenin állásfoglalása Gorkij ellen az ateizmus-vitában. Heves kitörésekben fordul szembe különböző szociális-vallásos mozgalmakkal, amilyeneket „istenépítés”[°] néven egy ideig mindenekelőtt Lunacsarszkij propagált Oroszországban. Gorkij, úgy látszik, némi szimpátiával viseltetett irántuk. „Hát nem szörnyű, hogy Ön ide *lyukad ki?*” – kérdezi Lenin. Ez a drasztikusság újra meg újra felbukkan valamennyi levélben, bárhonnan érkezett is Gorkij capri-i remeteségébe: Genfből, Bernből, Krakkóból vagy Párizsból. – Párizsból, ahol Lenin később valóra váltotta a mesét, és az ígéretekből, amelyeket – Giraudoux szép szavával – a nagymamák ígérnek beteg vagy elalvó gyermekeknek, egy, legalább egyetlen egy beteljesült. Lenin és Trockij segítségével. „Kenyérrel a vendéglőben Puskin unokaöcscsei szolgáltak és Rettegett Iván lányunokái nyújtották a sót.” De ha személyes dolgok törnek felszínre, és hangot kap az aggodalom Gorkij fizikai jólétéért, akkor is valami nagymamás erőteljesség bukkan elő, szinte ijesztő autoritással. „Ön – abból gondolom, hogy kecskét tart... – nyilván jó hangulatban van, helyesen gondolkodik és normális életet folytat.”

Nem egy zseni privát dokumentumaiként olvasandók ezek a levelek – ahogy a polgári történetírás érti a szót. El kell

ejteni az egyéniség minden nem-dialektikus felfogását – márpedig a polgári ilyen. Az individualitás dialektikus felfogása a felelősség körül kristályosodik. Az ember távolról sem részesül a teljességéből annak, amivel él; köre addig terjed, ameddig a dolgoké, amelyekért felelősséget vállal: amelyekért felelőssé kell tenni, nem amelyekért felelősnek érzi magát. A nagyságot a történelmi materializmus értelmében az határozza meg, milyen mértékben válik az ember „közönye" a felelősség révén „teremtővé". Ebből a szemszögből a levélkötet – a politikai felelősség diktátumának alárendelt barátság képe – új tanúságtétel Lenin nagyságáról.

KŐSZEG FERENC FORDÍTÁSA

ÁLOMGICCS

Manapság már nem a kék virág álma járja. Aki Heinrich von Ofterdingenként° ébred, ugyancsak elalhatott. Az álom története még megírásra vár, s a historikus bepillantás lehetősége már azt jelentené: a történeti megvilágítás által döntő vereséget mérünk a természetben-rögzött babonára. Az álomlátásnak része van a történelemben. Az álomstatisztika az anekdotikus táj bűbája mögé hatolva egy csatatér sivárságáig nyomulna előre. Az álmok parancsára háborúk kezdődtek, és a háborúk ősidők előtt az álmok jogát s tilalmát, sőt, határait szabták.

Az álom már nem kéklő messzeséget tár. Szürke lett. A dolgokat borító szürke porréteg: ez a legjobb része. Az álmok csak a banalitás útjelzői. Soha-meg-nem-adomra kasszírozza be a technika a dolgok külső képét, mint az érvényüket vesztő bankjegyeket. Most pedig a kéz még egyszer, álmában is kinyúlik, és búcsúzóul letapogatja a jól ismert körvonalakat. A legelkoptatottabb helyükön fogja meg a tárgyakat. S ez nem mindig a legillőbb: a gyerekek nem kívülről fogják körbe a poharat, hanem belenyúlnak. És a dolgok melyik felüket mutatják az álomnak? Melyik ez a leginkább elkoptatott fél? Az, amelyiket kopottra dörgölt a megszokás, az, amelyiket az olcsó bölcsességek körítenek. A dolognak az a fele, amelyet az álomnak odamutat: a giccs.

Csattanva érnek földet a dolgok fantáziaképei, mint egy

Álom című leporello-képeskönyv lapjai, és mindegyike alatt elmés bölcsesség. „Ma plus belle maîtresse c'est la paresse"° és „Une médaille vernie, pour le plus grand ennui"° és „Dans le corridor il y a quelqu'un qui me veut à la mort".° A szürrealisták írtak ilyen verseket; és képzőművész-barátaik készítették a képeskönyvhöz szükséges illusztrációkat. „Répétition"-nak nevezte el Paul Eluard az egyik ilyen munkát, amelynek címlapjára Max Ernst négy kisfiút rajzolt. A kisfiúk hátat fordítanak az olvasónak, a tanítónak és a dobogónak, s egy oszlopos könyöklőn átnézve a levegőbe merednek, ahol egy ballon áll. A korláton, hegyével lefelé, óriási méretű ceruza egyensúlyozódik. A gyerekkori tapasztalat repetíciója a következőkre óhajtja fölhívni a figyelmet: amikor kicsik voltunk, még nem ismertük a szüleink világa elleni szorongató tiltakozást. Gyerekként e világ kellős közepén a miénk volt a fölény. A banálisat megragadva, íme, a jót ragadjuk meg, mely íme, ily közel.

Mert szüleink szentimentalizmusa, sokszoros desztillációban, a legalkalmasabb eszköz érzés-képünk legtárgyilagosabb kirajzolására. Terjengős beszédük epe-keserűen zsugorodik össze előttünk, gyűrt talányképpé; a beszélgetés ornamentikája tele a legbensőségesebb egybefonódásokkal. Ebben a lelki vonzódás, a szeretet: a giccs. „A szürrealizmus arra hivatott, hogy a párbeszédet a maga esszenciális valóságában állítsa helyre azzal, hogy a beszélgető felekről leszedi az udvariasság béklyóit. Aki beszél, nem dedukálja a téziseket. A válasz pedig elvben teljesen közömbös az előtte szóló önbecsének. A szavak, a képek csak ugródeszkául szolgálnak a hallgató fél szellemének." Szép felismerések Breton Szürrealista Kiáltványából. Alapképlete ez a párbeszédes félreértésnek, azaz: a dialógusbeli elevenségnek. Mert a „félreértés" itt azt a ritmikát jelenti, amellyel az egyedül igaz valóság a

párbeszédbe tolul. Minél valódibb beszédre képes valaki, annál sikeresebben félreértik.

A *Vague de rêves*-ben° Louis Aragon arról ír, hogyan terjedt el Párizsban az álom-mánia. A fiatalság azt hitte, a költészet titkára lelt – valójában ugyanúgy álljt parancsolt ezzel a költő-tevékenységnek, mint e korszak minden igazán intenzív erejének. Saint-Pol-Roux, mielőtt kora reggel aludni térne, ajtajára táblát akaszt: „Le poète travaille."° – S mindezt csak azért, hogy a már leköszönt dolgok szívéig hatoljanak. Hogy a banalitás körvonalait találósképként rejtsék-fejtsék, hogy erdőbozontos belvilágból valami rejtett *Tell Vilmos*-t riasszanak elő, vagy „Hol a menyasszony?" kérdésekre felelhessenek. A pszichoanalízis a találósképekről rég kiderítette már, hogy az álomtevékenység sémaformái. A szürrealisták e bizonyossággal nem annyira a lélek, mint inkább a dolgok nyomában járnak. A tárgyak totemoszlopát keresik az őstörténet vadonában. E totemfa legfölsőbb, legvégső torzpofa-faragványa a giccs. Ez a banalitás utolsó maszkja, amelyet álmunkban s párbeszédeink során öltünk föl: azért, hogy a kihalt dologvilág ereje belénkszálljon.

Amit művészetnek neveztünk, csak két méter távolságban a testtől, csak ott kezdődik. Most azonban a giccs a dologi világot odalöki az emberre; hadd tapogassák, hadd alakuljanak végül az ember bensőjében is alakzatai. Az új emberben ott találjuk a régi formák minden kvintesszenciáját, és ami a tizenkilencedik század második feléből rá maradt külvilággal való konfrontációból adódik – álmokban csakúgy, mint bizonyos művészek képében s szavában –, olyan lény, akit „bútorozott ember"-nek nevezhetnénk.

TANDORI DEZSŐ FORDÍTÁSA

GOTTFRIED KELLER

Művei kritikai összkiadásának tiszteletére

Az úgynevezett „jó dolgok" kedvelőit
szerény tisztünkből biztosíthatjuk,
hogy itt komolysággal effélékről van szó
GOTTFRIED KELLER
Leuthold verseiről

Haydnről mesélik, hogy egyszer nagyon sokat birkózott egy szimfóniával – hiába. Ekkor, hogy valamiképpen előrejusson, elképzelt egy történetet: egy anyagi gondokkal küzdő kereskedőember nem bírja kivágni magát, csődöt jelent – Andante° – elhatározza – Allegro ma non troppo – hogy kivándorol Amerikába, ott – Scherzo – újra érvényesül, majd – Finale – hazatérve sugárzó arccal fordul övéihez. Körülbelül ez a *Martin Salander*° előtörténete és kezdete. És milyen jó lenne – a kelleri stílus neve-nincs édességének, csengő teljességének jelzésére – fordított értelemben újra-kitalálni az iménti kis történetet, s elmondani, hogyan vezették prózaíró kezét melódiák. Mivel az ilyesmi mégse megy, kénytelenek vagyunk érdesebb eszközökhöz folyamodni, amikor e prózáról szólnánk. Taglalására itt nincs hely, mégis érdemes megemlíteni azt a frappáns tényt, hogy tíz éve, mikor a németek fölfigyelő szeretete végre Stifter felé fordult, az ő tájának nyári és téli csöndjébe már Keller pánsípjának egyetlen hangja sem szűrődött be. De hát a németek – az épp bevégzett háború után – néhány évre szívesen lemondtak a politikai táncokról, melyek ritmusát Keller nagy csöndben oda-odalükteti; és a nemes stifteri vidéket inkább gyógyhelyként, mintsem hazájuk tájaként keresték föl.

Mindettől függetlenül – az a vadonat-régi igazság, miszerint Keller a három-négy legnagyobb német prózaíró egyike,

komoly küzdelmekkel számolhat. Mert ahhoz túlságosan régi már, hogy az embereket érdekelje, s ugyanígy nagyon újkeletű, hogysem kötelező érvényűnek tekintené bárki. Hasonlóképpen jár ezzel, mint a tizenkilencedik század, melynek „nyárias közepén" Seldwyla – ez a civitas dei helvetica° – tornyait emeli. Keller művébe akkor pillanthatunk be végre – s először! – érvényesen, ha végbemegy a tizenkilencedik század régóta esedékes átértékelése, s így az irodalomtörténészek feszengős zavarát is a múltnak adhatjuk. Ugyan, kinek ne tűnne fel, milyen alapvetően eltérő értékhangsúlyt kap ez az évszázad a polgári és a materialista irodalomban? S ki ne tudná bizonysággal, hogy Keller művét az a szemlélet tárhatja föl helyesen, amely örökségeként tarthatja számon azt a történeti alapot, melyre ez a mű épül? S erre a polgári irodalomtörténet – gondoljunk Keller materializmusára és ateizmusára! – nem képes. Mert, kétségtelen, ez az ateizmus, amely tudvalevőleg a heidelbergi évek s Feuerbach hatása, nem volt felforgató jellegű. Sőt, az erős, győztes polgárság szellemét tükrözte. De nem az imperializmus felé haladó burzsoáziáét. A birodalomalapítás a német polgárság történetében ideológiailag is törést jelent. A materializmus – a nyárspolgári és a költészeti egyaránt – eltűnik. Svájc tagadhatatlanul a legtovább őrzi fölső rétegeiben az imperializmus kora előtti polgárság vonásait. (S őrzi még ma is: itt nem hat az a spekuláns savoir vivre,° amellyel az imperialista országok a szovjethatalmat jogilag elismerték.°) És a svájci karakter talán több hazaszeretetet és kevesebb nacionalizmust nevelt ki magában, mint bármely más. Keller életének vége felé Baselből hangzott föl Nietzsche intő szava: világos beszéd, mely az új birodalom szellemétől óvott. És Keller, aki müncheni idejében úgy érezhette, már-már kedve ellenére erős ösztönzést kap otthonról a kézműves-mellékfoglalkozásra, olyan osz-

tályt képvisel, amelyik még nem szakította el teljesen a kézműves termelési folyamathoz fűződő szálait. Bámulatos, milyen kitartással nevelte a zürichi patríciusság ezt az embert sok éven át, áldozatokat nem kímélve, tekintélyes polgár-társsá, végül pedig egészen magas rangú hivatalnokká: kantoni főjegyzővé. Éveken át létezett s működött ez a Gottfried Keller képzésére és etablírozására alakult részvénytársaság; és a kezdetektől – Keller nem túlságosan ígéretes korai pályaszakaszától – fogva bizony gyakran kellett növelni a tőkét, míg végül a védenc kamatostul és kamatos kamatostul fizetett meg mindent a részvényeseknek. Amikor végül, máról holnapra mintegy, kantoni főjegyző lett, ezt az újságot, amelyre igazán senki sem számított, a városi sajtó bőségesen kommentálta. 1869. szeptember 20-án ezt írja a *Zürchersche Freitagszeitung:* „Köztudott, hogy Keller úr nemrégiben még sem a politikában nem volt járatos, sem az adminisztráció ügyeivel s dolgaival nem foglalkozott egyáltalán... Azóta mintha mégis föltámadt volna ilyes igénye, mert különféle lapok tudósítójaként, szellemesen s jó tollal inkább, mint szakértelemmel, de mindenképp komoly politikai stúdiumok jegyében bírálja s gúnyolja Zürich kanton helyi politikai viszonyait." Keller alapos gátlásokkal és szenvedélyes fönntartásokkal megrakott természetéhez jól illett ez a magas bürokratikus pozíció. A pedagógiai tettvágy ugyanolyan közel állt hozzá, mint népe legtöbb nagy írójához, és lényének mi sem felelhetett meg inkább, mint hogy ilyen tevékenységre áttételes formában, ám egyszersmind nagyban módja nyílik. Abban, amit köz-jelleggel megtestesített, nem lehetett tanító, egyes-egyedül törvényhozó. (Részt vett, egyébként, Zürich kanton új alkotmányának kidolgozásában is.) Mesélik, nála igen jó kézben volt ez a hivatal. Őt magát a szűkebb keretek közt végzett munka teljességgel elhatárolta a birodalom idealisztikus

mozgalmától. A munka épp ebben kötődött össze – materializmusával. Köztudott, hogy Keller a materializmus téziseit, különösképpen az egész ember teljes halandóságát nem akadékoskodó racionalistaként, hanem szenvedélyes hedonista lévén képviselte, mivel mint ilyen, semmi áron nem akarhatta, hogy randevúját ez élettel egy ilyen-olyan másik megzavarja. Műve a polgári szellemi mozgalom mólója, ahonnét ez az ár még egyszer visszatorlódik, lecsorog, hátrahagyván maga s minden múltjának kincseit, mielőtt azután idealista szökőárként Európa pusztítására lendülne. Világosan kell látni ugyanis, milyen közel áll már Keller egy halálnak-szánt, elsivárosodott nemzedékhez – ahogy tulajdonképpen a nyelvi megformálás apró semmisége, valami önfejű, önmagának sem egészen világos, titkos szándék teszi a novelláit az Auerbachok és Heysék züllöttes produkciói mellett rejtelmesen tökéletessé. Mindent elmond itt, hogy Thumannt, Vautier-t s még néhány hozzájuk hasonlót bízták meg a *Falusi Rómeo és Júlia*° illusztrálásával. A szigorú világiasság azonban Kellernél nem vált afféle szabadszellemű érzület-etika indítékává. Megóvta ettől a radikalizmusa. Ennek egészen bámulatos dokumentumait látjuk Gotthelf-elemzéseiben. Akinek nem elég netalán, hogy a Gotthelf-művek egyik taglalásakor Keller a könyvek árának kérdéséből indul ki, olvassa ám egyebütt az alábbiakat: „Manapság minden politika, és minden ezzel függ össze, a cipőnk talpbőrétől a tető legfölső cserepéig, és a kéményből szálló füstig, mert ez is politika és veszedelmes felhőkben úszik kunyhók és paloták fölött, ide-oda leng városok és falvak egén." Különösen Gotthelf világias épületessége foglalkoztatja, s itt bukkanunk e bámulatos szavakra: „A nép, főként a paraszt, csak feketét-fehéret ismer, éjszakát és nappalt, és nem akar tudni könnyekkel s érzésekkel terhes félhomályokról, melyekben senki se veheti bizonyosra: ki a vendég, ki a

puncér. Ha a népnek az ősrégi, természetből sarjadt vallás nem elég immár, átmenet nélkül annak merő ellentétéhez fordul, mert elsősorban is ember akar maradni, nem akar – teszem – mandarinná vagy kétéltűvé válni."

Keller liberalizmusa – amelyhez a mai liberalizmusnak ugyanúgy nincs köze, mint bármi egyéb átgondolt magatartásmódhoz – megtartja az *ajánlatos* és az *elvetni való* lehető legegzaktabb mértékpárját. És még hallani is rossz, manapság, hogy ezek a mércék, egészükben, a polgári jog- s igazságügy normái maradtak. Pedig csak meg kell nézni jobban a dolgot. Amiképp a *Vonzások és választások*-ban a szétzilált házasköteiékből, úgy itt a múlhatatlan értékű novellában, a *Falusi Romeo és Júliá*-ban a szántóföldön megsértett tulajdonjogból szabadul el a megsemmisítő sors. Idős korában Keller a *Martin Salander* meséje révén a polgári-jogi és emberi-erkölcsi létezésformák legszigorúbb kommunikációs vonalát követte. És ez biztosítaná a helyét valahol Dahn és Marlitt között: azt a helyet, amelyet művelt szívük mélyén manapság oly igen sok német megad neki. És eddig nem is volna semmi bökkenő. De hát épp itt domborul annak a „bajos" grotta- és barlangrendszernek a küszöbe, amely – minél mélyebbre vezet magába Kellerbe – egyre észrevétlenebbül vegyíti s szorítja végül el a polgári hang- s véleményzavart azokkal a kozmikus ritmusokkal, amelyeket a föld bensejéből hall. Ha ennek a grotta- s barlangcsodának a nevét keressük, íme: ez a Humor. Keller csöndesebb s dallamosabb hangolású nevetése olyképp otthonos e-földi boltívek alatt, ahogy az égiek alatt Homéroszé. Ám eddig az is minden alkalommal bebizonyosodott, hogy nagy szerzőkhöz önmaga útját zárja el a megközelítési szándék, ha abból indul ki, hogy humoristát közelít. Így Keller humora sem a fölszín aranyló politúrja, hanem az író melankólikus-kolerikus lényének kiszámíthatat-

lan alap-rajza. Ezt a rajzot követi szókészletének hasas arabeszkjeivel. És ha a polgári alapszabványokkal szemben tiszteletet mutat, ezt a respektust ott tanulja bensője önkényén, és szenvedélyes indulata, a szégyen, mindkettőnek alapja. A humor a maga módján: jogrend. Az ítélet nélküli végrehajtás világa, ahol verdikt és kegyelem a nevetés hangzataiban ölt alakot. Ez az a roppant fenntartás, amelyből Keller némasága és írásművészete ékesszólóvá lesz. Beszédet, ítélkezést, elítélést: ilyen dolgokat nem tartott sokra – s hogy az erkölcsi megítélést mire becsülte, a Romeo és Júlia zárszava° tanúsítja. Ennek állít emléket Seldwylával: azzal, hogy oda „építi" ama dombok-erdők déli lejtőjére, melyek északi oldalán Ruechenstein városa emelkedik; s e város lakóiról megtudjuk, hogy „kivégzéseikhez, elégetéseikhez, vízbefojtásaikhoz szerették az enyhe, szélcsöndes időt", amiért is „szép nyári napokon mindig történt valami" náluk. És Keller számára egyetlen pillanatig sem volt kétséges, „hogy egy haszontalan és könnyelmű emberekből álló város fönn tud úgy ahogy maradni, az idő... változásai közepett..., ellenben... három tisztes, igaz ember nem tud sokáig egy födél alatt élni anélkül hogy hajba ne kapnának". Az édes, szív-erősítő szkepszis, mely a nyomatékos, figyelő tekintet mögött érlelődik, és mintha emberek s dolgok erős aromája lenne, úrrá lesz a szeretettel-szemlélődőn, soha még prózába bele nem ivódott úgy, mint Kellerébe. Elválaszthatatlan a boldogságnak attól a látomásától, amelyet ez a próza létreidézett. Benne – és ez a titkos tudása annak az epikusnak, aki csak a boldogságot teszi közölhetővé – a világ minden apró, megszemlélt sejtje nyom annyit, mint minden egyéb valóság, mint minden más. A kéz, mely a söntésben oly mennydörgősen vágott oda, a legtörékenyebb dolgok súlyaiban sosem tévedett. Hangok s dolgok súlyát mérlegelőn elosztani, ez még a hivatali német

nyelv műve, azé a nyelvé, amely újra meg újra körülményeskedőn elterebélyesedett. A jóravaló ember kezében egy kanál leves: ha arról van szó, nyom annyit, mint a csirkefogó szájában az asztali áldás és a lelki üdv. „Martin Salander élete minden helyzetében hű maradt ahhoz a szokáshoz, hogy ahol leveshez jutott, habozás nélkül hozzálátott a tányérba csorranó étel élvezetéhez."

Hogy Keller műve mennyire romantikátlan alapokra épül, mi sem bizonyítja világosabban, mint színhelyeinek szentimentalizmus nélküli, epikus berendezése. Conrad Ferdinand Meyer szerencsésen ad hangot ennek az érzésnek, amikor 1889-ben, hetvenedik születésnapjára, már-már biblikus fordulattal ezt írja Kellernek: „Mert Ön a földet ily igen szereti, fogja Önt a föld oly igen is soká, míg lehető, hordani." Kellernek hedonista ateizmusa nem engedi, hogy a természetet Gotthelf-féle keresztény hit-ágakkal ékesítse. „Ami neki a legtöbb gyümölcsöt hozza s eközben a legkevésbé nyugtalanítja és zavarja, az számára a legszebb." Hehn ezt az öreg latinerről° mondja; de Kellerre is áll. Nem az ő esete a természet-filozofálás meg a vasárnapi prédikálás. Az emberi létezés ökonómiájába a táj csak hatékonyan lép be erőivel. Ez ad az eseményeknek valami antik jelleget. A reneszánsz kezdeti szakaszának festői-írói gyakran úgy vélték: az antikvitást ábrázolják, holott csak saját korukat jellemezték. Keller esetében szinte ennek fordítottja igaz. Úgy vélte, saját korát adja, és antikvitást adott e kornak. De hát az emberiség tapasztalataival – az antikvitás pedig emberiség-tapasztalat – ugyanaz történik, mint az egyéniekkel. Formatörvényük a zsugorítás törvénye, lakonikusságuk nem az éleselméjűség tanújele, hanem csak olyasmi, mint a régi gyümölcsök aszalódása, öreg emberarcok csupa-ránca. A jövendölő orphikus fő üres babafejjé zsugorodott, amelyből a benne-fogoly légy zümmögése

hallatszik – mint egy Keller-novellában olvashatjuk. Keller írásai telis-teli vannak ezzel az igazi és töppedt antikvitással. Földje „homéroszi Svájccá" kicsinyedett, ez az a táj, ahonnét hasonlatait meríti. „Ráébredt, hogy nincs többé egyháza, és női lényével, a szokás hatalma révén, úgy érezte, mintha eltévedt méh lenne, mely hideg őszi éjszakán a tenger végtelen hullámai fölött lebeg." Keller svájci hazája iránti fájó vonzódásában ott zeng a honvágy az idők végtelenje iránt. Svájc a fél életén át távoli kép volt a számára; mint Odüsszeusznak hajdan Ithaka. S amikor hazatért, az Alpok hegyei, melyeket sosem járt be, még mindig megmaradtak szép, távoli képnek. Az író legkedvesebb olvasmánya az Odüsszeia volt; a kezdő festő pályáját újra meg újra a honi táj fantasztikus parafrázisa torlaszolta el.

Keller az antikvitás szellemével hatotta át a tizenkilencedik század e terét; kézzelfogható nyomát találjuk ennek minden szavában. Tudatosan csiszolta a nyelvi formát, s ezzel kétségtelenül sok elfogódottság járt együtt; saját műveinek olvasásakor mindig s mindig elrémüldözött. Az összkiadás apparátusából* kitetszik, hogy a nyelvileg „jólnevelten illő", korrekt alakok kedvéért fáradozott többnyire a javításokon, s ritkábban az íróilag teljesebb megoldás érdekében. Annál lényegesebb, hogy most a törölt szövegeket is megismerhetjük. Persze, szókincse és szóhasználata enélkül is tanúsítja a barokk beütést a honi-sütetű históriavilágban. Prózájának páratlan megformáltságát ugyanis Keller épp annak köszönheti, hogy Grimmelshausen óta egyetlen német író sem mozgott olyan biztonsággal a „nyelv peremterületein", mint ő; senki sem kezelte oly könnyed tévedhetetlenséggel a legősibb nyelv-

* Gottfried Keller: *Sämtliche Werke.* A hagyaték alapján szerk. Jonas Fränkel. A Gottfried Keller-hagyaték kezelői által jóváhagyott kiadás. Erlenbach-Zürich, München, 1926 skk.

járás-elemeket s a legfrissebb jövevényszavakat. A nyelvjárások nyelvi kincse: váltópénz, mely sok évszázad során veretik, azáltal épp, hogy közkézen forog. S ha az író a szóban valamely különösképp bensőséges, boldogító szemléletet kíván kiegyenlíteni, ösztönösen is ez öröklött kincshez nyúl. És Keller e pénzt oly bőkezűen „szórta", amiképp nővére a fém-fajtájúval fukar volt – az a Regula, akiről azt mondta, hogy *„in puncto* agglány, sajnos, mintha eleve azért jött volna e világra, hogy nemzetünk boldogtalanabbik felét szaporítsa". Prózájában ezzel szemben az idegen szó mintegy a váltó, meszsze-kényes dokumentum, melyet óvatosság s feszültség jegyében kezel. A legszívesebben levélben használja. E levelek olvastán nem lehet felőle kétség, hogy ennek az írónak – még inkább, mint másoknak – írása közben adatott meg mindaz, ami „a legszebb s leglényegesebb", amiért azután minőségi szempontból egyre kevésbé bízott magában, mennyiségileg egyre inkább. Ezért engedelmeskedett oly gyakran „Lustaság Őfelségének". Nem hihette, hogy túl sok elmondanivaló lenne; tollforgató kezében azonban ott élhetett valami közlésvágy, amelyet a szája nem ismert. „Ma nagyon hideg van; az ablak előtt a kertecske didereg; hétszázhatvankét rózsabimbó szeretne visszabújni, ha lehet, az ágba." Efféle helyek, apró nonszensz-üledékükkel (amit Goethe egyszer a vers számára obligátnak nevezett) „prózaian érzékletes" bizonyítéka író termelése teljes kiszámíthatatlanságának, ami azután művének kiadástörténetét is meghatározta.

Keller könyveit nem annyira a látás, inkább a leírás érzéki öröme tölti ki. A leírás ugyanis érzéki öröm, mert benne a tárgy a néző pillantását adja vissza, és minden jó leírásban ott a gyönyörűség: foglyul esik az egymást kereső, egymásra találó két pillantás révén. Az elbeszélő elem és a költői elem kölcsönös érvényesülése – a leglényegesebb többlet, amit a

németeknek a posztromantikus korszak hozott – Keller leíró prózáját jellemzi a leginkább. A romantikus iskola csaknem minden munkájában különválik a két elem: az egyik oldalon olyan művek állnak, mint *A Serapion-fivérek,*° a másikon olyan regények, mint a *Godwi.*° Keller ezeket az erőket is egyensúlyban tudja. Ezért, hogy alakjai mindig olyan kerek, kanonikus kézzelfoghatósággal cselekszenek, akárha rómaiakat látnánk. „Ugyanekképp adódik az is", mondja Walter Calé – egyike azoknak a kivételes szerzőknek, akik összetéveszthetetlen hangsúllyal szóltak mindig Kellerről –, „hogy gyakran semmiféle »eszméje« nem határozható meg műveinek: mert az eszme már korlátozása, *egyetlen* határozottan kibontott szimbolikus jelentésre való leszűkítése lenne ezeknek az elbeszéléseknek; ő azonban ... a természet hű képalkotójaként, úgy adja vissza e tárgyat, amilyen, infinita infinitis modis:° megszámlálhatatlan, mindenhelyütt nyugtalanító, csaknem forrás-rengetegként fölfakadó jelentés-elemmel, melyek szóba nem kényszeríthetők, s ezért, hogy mintha mindent mondanának, mintha a legmélyebbet mondanák". A valóságot tükrözi: ez természetesen nem bizonyulhat elméletileg soha a művészet tartalmának. De nem is akadálya annak, hogy nagy költők igyekezetének épp ez legyen az érvényes kifejezése. Sőt, épp ez a tükröződés az epikus sajátos magatartása. A természet tervének teljes szélességében történő felgöngyölítése alkotó gesztusként ugyanolyan spontánul eredendő a számára, ahogy a drámaírónak a történés struktúrája által adott keresztmetszet, ahogy a lírikusnak a létezés végtelen koncentrációja. Tükörvilág a Keller-írások világa – persze abban is, hogy valami e világban mindig alapjában fordítva van, jobb- s bal-fél fölcserélődve. Míg a tevékeny, a súlyos elem látszólag érintetlenül őrzi benne önmaga rendjét, a férfielem nőibe, a női férfiba változik át észrevétlen. Már Keller

életében akadtak olvasók, akik az író humorának fakó visszfényeiben fölfedeztek egy olyan látszatvilágot, amely némiképp riasztóan hatott rájuk. Storm írja Kellernek *A szegény bárónő*° befejezéséről: „Gottfried mester, hogy az ördögben lehetséges, hogy egy ilyen gyengéd s szép érzésű poéta, mint Ön – kérem, maradjon nyugton egy pillanatra! –, mulattató eseménynek ábrázolja, ahogy egy férfi az egykori férjet s a fivéreket az ünnepi örvendés fokozása érdekében oly gyalázatos-bohócos, züllött állapotban vonultatja föl a kedvese színe előtt?" Valami megvibrál abban a fényben is, amely *A greifenseei helytartó*-ban° engesztelően áradna el egy élet elrontott boldogságán, valami eszelősség van az öregember nevetésében. Csak a lírikus Kellernek adatott meg, hogy ezt a nem egészen tiszta, bizonytalan fényt megszűrje néhány versében; hanem ezek aztán mennyire tökéletes művek is!

Lassú eső hullt. Átderengett
Szitáján az alkonyi nap.
És keskeny útján, egyre lejjebb,
Komor szívű vándor haladt.

Ilyen alkonyi fényben állnak azok a távoli képek, melyeket a költő – lemondással átjárt mosoly kíséretében, amilyenre csak a *Diván*° huri-dalaiban lelünk példát – a kaszás halál közeledtén fölidéz:

De a legszentebb bűnért ne verd meg
Költődet, ki ha vétett, ekkép:
Édes asszony-lényeket teremtett,
Mint a keserű Föld soha még.

Keller alakjai közt ott leljük Judithot,° a legkívánnivalóbb nőt, akiről „megteremtője" azt mondta: „maga a semmiféle valóság által meg nem zavart fantáziakép". Az sem érdektelen itt, hogy ama kevés nő közül, akiket Keller szeretett, az egyik megőrült, a másik öngyilkos lett. Idézzük végül a svájci himnusz ama két sorát, mely mindennél inkább jellemzi Keller látomásterét – ez a rózsa ezen a parton: Svájc, s mert a pedánsok keze nem szedheti le, minden, csak nem szóvirág-sivárság:

Legszebb rózsa, elfonnyadt ha mind,
Virítasz te sivár partomon!

Ez a „csöndes mély-szomorúság", melyről Keller tanúságot tesz: ez az a kútmély, melyben újra meg újra összegyűlik humora. Hogy grafológiailag fejezzük ki ugyanezt: ennek az írásnak a különös üreg- és tojásformái – minden pszichoanalitikai kutatás ellenére – konkávok, a „bánatlebuj" képe, mely bensője volt, konvex; szemléletes megfelelője ez így Keller bogarainak és hóbortjainak. Stauffer-Bern képét nem akarta képmásául elfogadni az író. De a fáradt Keller, akit a grafikus egy óvatlan pillanatban rögzített, ő volt az igazi; és a fáradt ember visszhangos, zengő bensője: az ő lényének mélye. „Gyakorta, ha így fekszem itt éjjel", mondta Keller a halálos ágyán Adolf Freynek, „úgy érzem magam, mint akit már eltemettek, s fölötte nagy épület magasodik, és ezt hallom szüntelen: Ha terhed, viseljed". Ha azonban a művekben – ritkán! – fordul elő ilyesmi, jellemző módon mindig: a nő képében. Keller néz szembe önmagával a vízitündér alakjában, aki a téli éjszakán hiába keres rést a ráboruló jégtakarón. Danaidaként ismer magára, „gyászban":

S mint fáradt Danaida, ha szitáját
Leengedi s kiváncsian tekintget:
Nézek óvatosan utánatok,
S aggódom, ki mint idomul, hogy illeg.

De a gyászhoz olykor annyira közeli tréfálkozás közben is lehetségesek számára az ilyen fordulatok. „Hamarosan bízvást elvállalhatnám" – írja egyik berlini levelében – „egy tekintélyes kalapcsín-üzlet vezetését, oly alapos tanulmányokat végzek felvonásközönként a főkötők s nyakfodrok világában". S aki mármost, ilyen mondatokra visszaemlékezvén, megkockáztatja azt az állítást, miszerint Keller szomorú szenvtelensége azon a mélységes egyensúlyon méretik, amelyet lényében a női- s a férfi-elem tartott fenn, az egyszersmind a férfi fiziognómiai megjelenését érinti. Az ókoriak a férfi-nő típusaként nemcsak a hermafroditát ismerték. Ennek tetszetős formái későbbi eredetűek, és inkább a római s alexandriai önkényességnek köszönhetőek, mint a görögöknek. És ha arra nem gondolhatunk is, hogy az antikvitás az érett férfi-nő típust fiziognómiai megfontolásból alakította ki, s Aphroditosz – a szakállas Aphrodite – ugyanúgy kultikus kép, amiképp az argoszi nők szokása, hogy a nászéjszakán szakállt „öltenek", azért az ilyen fők elképzelése a lehető legközelebb vezet mégis ehhez az író-főhöz, Kelleréhez.

Az a belső világ, amellyé a szemlélődő ember, a svájci polgár és politikus a valót – jó borok árján – át-ömlesztette, nem Jeromos napsütötte kamrája volt, hanem igéző-cella, ahol a kétféle mód lopakodó élet-áram körében újra meg újra látomások fakadtak. Keller *Álmoskönyv*-e ilyen látomások kódexe. Kézirataiban ezek sűrűn, címerrajz-szerűen egybefonódnak. Írásképében is volt valami heraldikus. A szavakat olyan barokkos daccal illeszti össze, ahogy címereken kerül-

nek egymás mellé félbe metszett dolgok. Egyik öregkori levelében, melyben bizonyos párnáért mond köszönetet, olvashatjuk: „Szinte érdemesnek sem tarthatom magam a fáradságra, melyet az Ön művész-kezei vállaltak, ily szép nyughelyet biztosítván e két iniciálénak, bizonnyal azon tekintetben is már, hogy egyébként nem soká lehet már összetartásuk." Művében, a kantonoknak e heroldkönyvében még utoljára nagy gonddal összegyülekeznek a polgári állam jelképei s jelványei. Fiatal emberként egykor ezt írta:

Mit Nibelungok, mítosz Biblia!
A régi álmok megfejtve elégképp,
A régi sárkány-bőrök mind letépvék:
Szabadság, kép-könyved kell írni ma!

Ilyen kép-könyvvé vált a kelleri életmű. Olyan időkben jelennek meg most ezek az írások, amikor nyelvüket már-már feledni kezdenék, s attól az Amerikától, amelyet ő oly gyakran s regényesen idézett, Svájc leányai, kikben pillantása egyszerre vélte fölfedezni Helénát s Lukréciát, a könyvvitelt kezdik eltanulni.

TANDORI DEZSŐ FORDÍTÁSA

JÁTÉKSZER ÉS JÁTÉKOK

Széljegyzetek egy monumentális műhöz

Soká tart, míg odáig jut az ember, hogy olvasson is ebből a könyvből, olyan elbűvölő a játékszerek végtelen világának a látványa, amely a képmellékleteken az olvasó elé tárul. Regimentek, fogatok, színházak, gyaloghintók, edények – mind itt van újra, Liliputból. Össze kellett végre állítani a hintalovak és ólomkatonák családfáját, meg kellett írni a kalmárboltok és babaházak archeológiáját. Most megtörtént, a könyvnek a képanyaggal egyenértékű szöveges részében, teljes tudományos megbízhatósággal, az archívárusi pedantéria nélkül. Egyöntetű mű ez, sehol sem venni észre rajta a létrehozás fáradságát, és most, hogy megvan, érthetetlen, hogyan hiányozhatott.

Egyébként az effajta kutatások iránti vonzalom a kor jellegzetessége. A Deutsches Museum Münchenben, a moszkvai játékmúzeum, a párizsi Musée des Arts Décoratifs játék-részlege – a közelmúlt vagy a jelen létesítménye mindegyik – azt mutatja, hogy mindenütt felébredt az érdeklődés a derék játékszerek iránt, méghozzá alapos okból. A karakterbabák korszaka, amikor a felnőttek gyermeki igényeket hoztak ürügyül, hogy saját gyermekes igényeiket kielégíthessék, lejárt; az iparművészet sematikus individualizmusa és az individuál-

Karl Gröber: *Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs* (Régi idők gyermekjátékai. A játékszerek története). Deutscher Kunstverlag, Berlin, 1928. VII + 68 old., 306 kép, 12 színes tábla.

pszichológia gyermekképe, amelyek alapjában véve oly jól öszszefértek, belülről robbant szét. Ugyanakkor sikerült kimerészkedni a pszichológia és az esztétizmus varázsköréből. Mind sürgetőbbé vált, hogy a népművészetet és a gyermeki világképet kollektív képződményként értelmezzük.

A jelen munka egészében véve megfelel a kutatás legújabb állásának, ha egy dokumentáló jellegű kézikönyv kötelezhető egyáltalán tárgya elméleti megközelítésére. Végül is ez a fokozat épp átmenet a pontosabb rögzítéshez. A gyerek észleletvilágát, tudjuk, át- meg átjárják az idősebb nemzedék jelzései, és a gyerek a maga észleleteit ezekkel szembesíti; hasonló a helyzet a játékainál is. A játékokat lehetetlen a fantázia tartományában, a tiszta gyermekség vagy a tiszta művészet tündérországában megkonstruálni. A játékszer mindenképpen szembesítés, akkor is, ha nem a felnőttek eszközeinek utánzata; méghozzá nem is annyira a gyerek szembesítése a felnőttekkel, mint inkább a felnőtteké a gyerekekkel. Mert kitől kapja a gyerek a kezdet kezdetén a játszóeszközét, ha nem a felnőttektől? És ha némileg a tetszésére bízták is, hogy elfogadja-e vagy visszautasítja, épp a legrégibb játékok közül jó néhányat (a labdát, a karikát, a tollaskereket, a sárkányt) kultikus eszközként többé-kevésbé rá is kényszerítettek, s ezekből játék – képi erejük révén persze joggal – csak utóbb lett.

Nagy tévedés tehát feltételezni, hogy igényeikkel egyszerűen a gyerekek rendelnek meg minden játékszert. Egy különben érdemes újabb munka ostoba módon úgy véli, például a csecsemő csörgője levezethető abból, hogy: „legkorábban rendszerint a fül igényel elfoglaltságot” – holott a kereplő ősidők óta a gonosz szellemek elleni védekezés eszköze, amelyet éppen az újszülöttnek kell a kezébe adni. És nem téved-e vajon a jelen mű szerzője is, amikor megjegyzi: „A gyerek

csak azt akarja a babájával, amit a nagyoknál lát, amit tőlük tud. Ezért kedvelték egészen a XIX. századig kizárólag a felnőttek ruhájába öltöztetett babát. A pólyás, a bébi, amely manapság a játékpiacot uralja, régebben teljesen hiányzott." Nem, nem a gyerekek miatt; a játszó gyerek számára a babája hol nagy, hol kicsi, és minthogy neki alárendelt lény, bizonyára gyakrabban az utóbbi. Ellenben éppen a XIX. századig és még a század jó részében is, a csecsemő mint szellemi lény, teljesen ismeretlen volt, a nevelő eszménye pedig a felnőtt: a gyerekeket a felnőtt mintájára akarta formálni. Ebben a ma oly szívesen megmosolygott racionalizmusban, amely a gyerekben kis felnőttet látott, mindenesetre megillette a gyereket a komolyság, mint hozzáillő szféra. Ellenhatásképp a nagy méretekkel együtt alpári „humor" jelent meg a játékokon: annak a bizonytalanságnak a kifejezése, amelytől a burzsoá képtelen megszabadulni a gyerekekkel való érintkezésben. Az idétlen deformálódás nagyságban, szélességben, kiváltképp ínyére van a bűntudatból támadt kedélyességnek. Aki kedvét leli benne, hogy maga elé idézze az árutőke torz arculatát, gondoljon csak a játékkereskedésekre, amilyenek öt éve még tipikusak voltak, és kisvárosban máig megszokottak. Pokoli féktelenség volt az alaphangulatuk. A társasjátékok dobozáról, a karakterbabák polcáról lárvaarcok vigyorogtak, lárvaarcok bűvöltek a fekete ágyúcsövekből, kuncogtak az elmés „katasztrófa-vagonokból", amelyek az esedékes vasúti szerencsétlenség alkalmával az előre eltervezett módon estek darabjaikra.

Alighogy a militáns gonoszság meghunyászkodott, másutt tört felszínre a játékszerek osztályjellege. Az „egyszerűség"-ből lett iparművészeti jelszó. Csakhogy a játékszer egyszerűsége nem a formán múlik, hanem készítése folyamatának áttekinthető voltán. Vagyis nem lehet semmiféle elvont kánon

alapján megítélni, területről területre változik, és a formai egyszerűséghez már csak azért sem lehet köze, mert számos feldolgozásmód – különösen a fafaragás – minden játékos önkény kibontakoztatását lehetővé teszi, anélkül, hogy a tárgy a legcsekélyebb mértékben érthetetlenné válna. A játéktárgyak igazi, magától értetődő egyszerűsége régen sem formalista konstrukciókon múlott, hanem pontosan a technikán. A népművészet egyik jellegzetes vonását – drága anyagon alkalmazott finom technikát utánoz durvább anyagon, primitív technikával – éppen a játékszereken lehet jól megfigyelni. A nagy cári manufaktúrák porcelánjai az orosz falvakba kerülve fából faragott babákhoz és zsánerképekhez szolgáltattak mintát. Az újabb folklór-tudomány régen letett a hitről, hogy a primitívebb minden körülmények között régebbi is. Az úgynevezett népművészet gyakran valamely uralkodó osztály lemerült kultúrkincse csupán, amelyet egy tágabb közösség felfogott, és megújított.

Gröber munkájának nem is a legkisebb érdeme, hogy csattanósan megmutatja: a játékszer a közösség gazdasági és főképp technikai kultúrájának függvénye. Ha azonban eddig túlságosan úgy tekintették, hogy a játékszer, ha nem is a gyermektől való, legalább a gyermek számára való alkotás, most viszont túlságosan a felnőttek felől, szinte kizárólag az utánzás szempontjából vizsgálják. És nem tagadható, csak a játékoknak erre az enciklopédiájára volt szükség, hogy a játékelmélet, amellyel mióta Karl Gross jelentős műve, *Az emberek játékai*° 1899-ben napvilágot látott, összefüggően senki sem foglalkozott, újból életre keljen. Az elméletnek elsősorban a „játékgesztusok alaktanát" kellene tárgyalnia; e gesztusok közül a három legfontosabbat nemrégiben (1928. május 28-án) sorolta fel a *Die literarische Welt*-ben Willy Haas. Az első: a macska és egér (valamennyi fogójáték), a második:

a vackát és kölykeit védelmező anyaállat (pl. a kapus, a teniszjátékos), a harmadik: két állat küzdelme a zsákmányért, csontokért vagy a szerelmi tárgyért (a labdáért a futballban vagy a pólóban). Másodjára az elméletnek karika és bot, pörgettyű és ostor, golyó és pálca titokzatos kettősségét kellene kutatnia, a két rész között keletkező magnetizmust. Valószínűleg úgy van: még mielőtt a szerelem önkívületében egy idegen emberi lény létébe, gyakran ellenséges, áttörhetetlen ritmusába behatolunk, egészen korán ősritmusokkal kísérletezünk, amelyek effajta, élettelen dolgokkal játszott játékaink során a legegyszerűbb formákban adnak hírt magukról. Vagy még inkább: ezek azok a ritmusok, amelyek révén önmagunkat birtokba vesszük.

Végül pedig a nagy törvényt kellene egy ilyen tanulmánynak kinyomoznia, amely túl valamennyi különálló szabályon és ritmuson a játékok egész világát uralja: az ismétlés törvényét. Tudjuk, hogy a gyerek számára az ismétlés a játék lelke: hogy semmi sem teszi annyira boldoggá, mint a „még egyszer". Az ismétlés homályos ösztöne a játékban aligha erőtlenebb, aligha kevésbé mindenütt jelenlevő, mint a nemi ösztön a szerelemben. Nem alaptalanul vélte Freud, hogy valami olyat fedezett fel benne, ami az „örömelven túl"° van. Valóban: minden igazán mély tapasztalat kielégíthetetlenül, minden dolgok végezetéig ismétlődésre, visszatérésre törekszik, az ős-szituáció helyreállítására, ahonnan kezdetét vette. „Minden jó végre jutna ekként: / Ha mit teszünk, kétszer tehetnénk." – e szerint a goethei gnóma° szerint cselekszik a gyerek is. Csak nem kétszer, hanem mindig újra, százszor és ezerszer akar ismételni. Az ismétlés számára nemcsak arra szolgál, hogy tompítás, pajkos ráolvasás, parodizálás révén szörnyűősélményeken legyen úrrá, hanem arra is, hogy a diadalt, a győzelmet a legintenzívebb módon újra kiélvezze.

A felnőtt úgy szabadul meg a rémülettől, úgy duplázza meg a boldogságot, hogy elmeséli. A gyerek az egészet újból megteremti magának, még egyszer elkezdi elölről. A játék szó kettős értelmének (a gyermek játéka, s valaminek a kilengése, játéka) a legmélyén talán ez rejlik: ugyanazt ismételni – ez lehet bennük a közös. Nem holmi „úgy tenni, mintha", hanem az „újra meg újra megtenni", a megrázó tapasztalatot szokássá tenni – ez a játék lényege.

Hisz egyébként is a játék minden szokás bábája. Evés, alvás, öltözködés, mosdás – játékosan kísérő versek ritmusára kell beoltani velük a kapálódzó porontyot. Játékként lépnek életünkbe a szokások, és még legmerevebb formáikban is kitart egy csöpp játék mindvégig. Félreismerhetetlenné vált, megkövesült formái első örömünknek, első iszonyatunknak – ezek a szokásaink. Játszik a legszikkadtabb szőrszálhasogató is, anélkül, hogy tudná, gyermekdeden, nem gyermekien, és leginkább akkor, amikor a leginkább szőrszálhasogató. Csak nem emlékszik a játékaira; számára egy ilyen mű, mint ez, néma marad. De ha egy modern költő azt mondja, hogy mindenkinek adatott egy kép, amelyre rátekintve elmerül számára az egész világ, vajon hányunké nem egy ócska játékszeres dobozból emelkedik ki?

KŐSZEG FERENC FORDÍTÁSA

A KÓSZÁLÓ VISSZATÉR

Ha a szerzők születési helye szerint minden városleírást két csoportba osztanánk, bizonyára az derülne ki, hogy olyan, amelyet helybeli írt, sokkal kevesebb van. Az írás felszínes indítéka az egzotikum, a pittoreszk csak az idegenre hat. Helybeliként meglátni egy várost – ehhez más, mélyebb mozgatóerőkre van szükség. Akit ezek mozdítanak, a messzeség helyett a múltba utazik. A helybeli útikönyve mindig az emlékirat rokona: aki írja, gyerekkorát töltötte ott. Franz Hessel Berlinben a magáét. És ha most nekiindul, hogy bejárja a várost, nyoma sincs nála annak az izgatott impresszionizmusnak, amellyel a legtöbb leíró tárgyához közelít. Hessel ugyanis nem leír – elbeszél. Vagy inkább: újra elbeszéli, amit hallott. A *Berlini séták* azt visszhangozza, amit a város mesélt, gyerekkorától kezdve. A velejéig epikus könyv, emlékezések csavargás közben, olyan könyv, amelynek az emlékezés nem forrása, hanem múzsája volt. Előtte jár az utcák során, és mindegyik utca lejt. A múzsa vezet a mélybe, ha nem is az anyákhoz, de a múltba, amely csak bűvösebb attól, hogy nem a szerzőé csupán, nem magántermészetű. Az aszfalton, amelyen végigmegy, léptei csodálatos visszhangot vernek. A kövezetet megvilágító gázlámpa kétes fényt vet e kettős talajra.

Franz Hessel: *Spazieren in Berlin.* Verlag Dr. Hans Epstein, Berlin és Bécs, 1929. [illegible] old.

A város – mnemotechnikai manó; a magányos sétálóból többet hív elő a gyerekkoránál, ifjúságánál, többet a saját történeténél.

A kószálás végtelen színjátékát nyitja meg a város, a kószálásét, amiről azt hittük, hogy már végképp kimúlt. De épp Berlinben újulna meg, ahol igazán sosem virágzott? Hogy megértsük, tudnunk kell: a berliniek mások lettek. Problematikus alapítói büszkeségük a fővárosra lassanként átadja a helyét a vonzódásnak Berlinhez, az otthonukhoz. Ugyanakkor Európa-szerte kiélesedett a valóságérzék, az érdeklődés a krónika, a dokumentum, a részletek iránt. Ebben a helyzetben jelenik meg az író, aki még épp elég fiatal ahhoz, hogy megélje a változást, de már épp elég idős, hogy személyes köze legyen a kószálás utolsó klasszikusaihoz, Apollinairehez, Léautaud-hoz. Mert a kószáló típusát Párizs teremtette. Furcsa, hogy nem Róma. De vajon nem járnak-e Rómában még az álmok is túlságosan tört utakon? És nem túl sok-e benne a templom, a körülkerített hely és a nemzeti szentély ahhoz, hogy minden egyes flaszterkövével, bolti cégérével, minden egyes lépcsőfokával és kapubejáratával osztatlanul hatoljon be a sétáló álmaiba? A nevezetes reminiszcenciák, a történelmi megrendülések az igazi kószáló szemében csupa limlom: készséggel átengedi őket az utazónak. És mindent, amit művészcellákról, szülőházakról és hercegi székhelyekről tud, odaad, hogy megszimatolhasson egy küszöböt, megtapinthasson egy kőlapot, amelyet a környékbeli kutyák éppúgy ismernek. De lehet, hogy a rómaiak karakterén is múlik. Hisz Párizst sem az idegenek, hanem maguk a párizsiak tették a kószálók Ígéret földjévé, „merő életből épült tájjá", ahogy Hofmannsthal nevezte egyszer. Táj – a kószáló számára valóban azzá lesz. Vagy pontosabban: a dialektikus pólusaira vá-

lik szét a számára. Tájként nyílik meg előtte, és körülöleli, mint egy kuckó.

„Adjatok egy keveset a városnak a tájszeretetetekből" – kéri Franz Hessel a berlinieket. Vennék észre legalább a tájat a városukban! Ha nem lenne a Tiergarten, a kószálásnak ez a szent ligete, a tiergarteni villák templomi homlokzatának látványával, ha nem lennének a sátorpavilonok, ahonnan míg szól a dzsessz, különös mélabúval látod a földre hullani a lombokat, ha nem lenne a Neuer See gondolatban elénk rajzolódó öbleivel és fás szigeteivel, „ahol télen művésziesen bógnizva nagy nyolcasokat írtunk a jégre, ősszel pedig a csónakház fahídjáról szálltunk be a ladikba szívünk hölgyével, aki a kormányt tartotta" – ha nem lenne mindez, a város akkor is tele volna tájjal. Miért nem veszik észre, hogy a magasvasút ívei fölött olyan kéken feszül az ég, akár az Engadini hegylánc fölött, hogy a lármából mint hullámverésből emelkedik ki a csend, és hogy a belváros kis utcái tengerszemként tükrözik vissza a napszakokat? Persze, a városlakóknak ezt az igazi, a várost színültig megtöltő benneélését a városban, ami nélkül így tudni róla nem lehet, nem adják olcsón. „Nekünk berlinieknek még sokkal jobban be kell laknunk a városunkat" – mondja Hessel. Bizonyára szó szerint akarja, hogy értsük: nem annyira a házakat, inkább az utcákat. Hisz az örökké nyugtalan, örökké a helyét változtató kószálónak az utcák a lakása: a házfalak között épp annyit él, tapasztal, tud meg és gondol ki, mint az individuum a négy fal védelmében. A tömegnek – és a kószáló a tömeggel él – egy csillogó, zománcozott cégtábla legalább olyan faldísz, mint a polgár szalonjában az olajfestmény; a tömegnek a tűzfalak az írópultja, az újságosbódék a könyvtára, a levélszekrények a bronzszobrai, a padok a budoárja, és a kávéházak terasza az erkélye, ahonnan háza népén a szemét legelteti.

Ahol az aszfaltozó munkások a kötényüket a rácsra akasztották, neki ott a vesztibuluma, és a kaputorkolat, amely az egymásba nyíló udvarokból a szabadba vezet, bejárat a város belső szobáiba.

Bujkáló motívumként már *A zsurnalizmus előiskolájá*-ban, ebben a mesteri írásban* fel lehetett fedezni annak a kutatását, hogy mi az: lakni. Ahogy minden megbízható, kipróbált tapasztalat az ellentétét is magában foglalja, úgy itt a kószálás tökéletes művészete a lakásról való tudást. A valahol lakni ősképe az anyaméh vagy a magház. Olyasmi tehát, amiről pontosan leolvashatni lakója rajzolatát. Ha most eszünkbe idézzük, hogy nemcsak emberek és állatok laknak, de szellemek is és mindenekelőtt a képek, egyszerre nyilvánvaló lesz, mi izgatja a kószálót, és mit keres. A képeket keresi, bárhol tanyázzanak is. A kószáló a genius loci° papja. Jelentéktelen sétáló egy pap méltóságával és egy detektív szimatával – csendes mindentudása akár Brown atyáé, a nyomozás mesteréé Chestertonnál. Az „ó-nyugati" városrészbe kell követnünk a szerzőt, hogy erről az oldaláról is megismerjük: hogyan fürkészi a küszöb alatt lakozó lárokat,° hogyan ünnepli egy régi lakáskultúra utolsó emlékeit. Az utolsókat: e korszakforduló égisze alatt a lakásnak, a régi értelemben, amikor mindenekelőtt védettséget jelentett, ütött az utolsó órája. Giedion, Mendelsohn, Corbusier az emberek szálláshelyét olyan térré változtatja, amelyben erők, fény- és levegőhullámok keresztezik egymást. Az elkövetkező korszak a transzparencia jegyében áll: nemcsak a terek nyúlnak egymásba, hanem – ha hiszünk az oroszoknak, akik most a váltakozó pihenőnapok javára a vasárnap megszüntetését tervezik – a hetek is. De senki se képzelje, hogy elég, ha rátapasztjuk kegyeletes pil-

* Lásd Franz Hessel: *Nachfeier*. Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1929.

lantásunkat arra, ami muzeális, és máris felfedeztük az ó-nyugati városrésznek, ahová Hessel az olvasóját elvezeti, az egész ódonságát. Erre az éppen csak régire az pillanthat csupán ilyen korán, ilyen friss szemmel, akiben bár csendesen, de nagyon tisztán az új ad hírt magáról.

A plebs deorum,[°] a kariatidák és atlaszok, a pomónák és puttók közül – itt a szerző az ő felfedezésükkel ragadja magával az olvasót – Hessel az egykor uralkodó, utóbb penatesszé,[°] jelentéktelen küszöb-istenné lett figurákat kedveli leginkább, amelyek lépcsőfordulókban porosodva, folyosófülkékben névtelenül meghúzódva a rites de passage[°] őrzői: ők kísérték figyelemmel minden küszöb, fából való vagy metaforikus küszöb, átlépését. Nem bír elszakadni tőlük, és hatásuk még akkor is utánalebeg, amikor képmásuk már egyáltalán nincs meg vagy nem felismerhető. Berlinnek kevés kapuja van, de ez a nagy küszöbismerő a szerényebb átjárókat is ismeri, amelyek a várost a síkságtól, a városrészt a városrésztől elválasztják: a grundokat, hidakat, a Stadtbahn kanyarulatait, a square-eket – valamennyit figyelembe veszi és megtiszteli, nem is beszélve a küszöb-órákról, a kis élet szent tizenkét percéről vagy másodpercéről, amelyek a makrokozmikus twelf-nights[°] megfelelői, és első pillantásra olyan kevéssé tűnnek szentnek. A friedrichstadti tánclokálok is – tudja a szerző – ilyenkor élik legtanulságosabb órájukat, mielőtt a forgalom megindul, az alkonyat közeledtével, amikor a hangszereken még rajta a huzat, és a táncosnő a ruhatárosnővel meg a pincérrel társalogva bekap egy imbiszt.

Baudelaire kegyetlen szóval illette a várost, amely az emberszívnél gyorsabban változik. Hessel könyve csupa vigasztaló búcsúformula a város lakói számára. Az elválás valóságos leveleskönyve, de ha valaki mégsem a búcsúzáshoz kapna kedvet szavai révén, a szívéig hatolhat Berlinnek, ahogy

Hessel a Magdeburger Strasse-i múzsáinak. „A múzsák időközben eltűntek. Torzóként álltak a helyükön, és kecsesen tartották, ha volt még kezük, a golyót vagy a pálcát. Fehér kőszemükkel követték az utunkat, és részünkké lett, hogy e pogány leányok ránk néztek." „Csak ami ránk néz, azt látjuk. Csak azért tudunk – mert semmit sem tudunk." Senki sem fogalmazta meg mélyebben a kószáló filozófiáját, mint Hessel ezekkel a szavakkal. Járkált egyszer Párizsban, a házmesternék délutánonként kint ültek a hűvös kapualjban, kötöttek, és ő egyszerre azt érezte, úgy néznek rá, mint a dajkája. Semmi sem jellemzőbb a két város – Párizs, Hessel késői, érett otthona és Berlin, a korai és szigorú – viszonyára, mint az, hogy a nagy sétáló hamarost feltűnik a berlinieknek, gyanús lesz. *A gyanús* – így hangzik a könyv első részének a címe. Felmérhetjük belőle az atmoszferikus ellenállást, amely útját szegi a kószálásnak ebben a városban, érezhetjük, hogy mar a fürkész pillantás, amelyet a dolgok és emberek az álmodozóra vetnek. Itt és nem Párizsban érthetni meg, hogyan távolodhatott el a kószáló a filozófus sétálótól, és hogyan vehette magára a szüntelenül a szociális vadonban kalandozó vérfarkas ábrázatát, amelyet Poe örökített meg *A tömeg emberé*-ben.

Ennyit *A gyanús*-ról. A második rész ezt a címet viseli: *Tanulok*. Megint csak a szerző egyik kedvenc szava. Írók rendszerint azt mondják: „tanulmányozom", ha szemügyre vesznek egy várost. Világ van a két szó között. Tanulmányozni bárki tud, tanulni csak az, aki maradni jött. – Szuverén vonzódás a maradandóhoz, arisztokratikus idegenkedés a nüanszoktól – ez rejlik Hesselnél a szóban. Az élmény egyszerit akar, szenzációt – a tapasztalat a mindig ugyanazt. „Párizs: – hangzott évekkel ezelőtt – keskeny rácsos balkon ezernyi ablak előtt, vörös bádogszivar ezernyi trafik előtt, cinkplatni

a kis bárok pultján, a házmesterné macskája." Így memorizál a kószáló, mint egy gyerek, és így ragaszkodik a bölcsességéhez, aggastyán módjára. Most hát Berlinről is összeállt egy ilyen lajstrom, az ébredezők egyiptomi álmoskönyve. És ha a berlini más ígéretet is keres majd a városában, nemcsak a fényreklámokét, csak akkor fog ez a könyv igazán a szívéhez nőni.

KŐSZEG FERENC FORDÍTÁSA

EGY KÍVÜLÁLLÓ ÉSZREVÉTETI MAGÁT

S. Kracauer „Az alkalmazottak" című művéhez

Ősrégi az irodalomban, talán éppoly régi, mint maga az irodalom, az elégedetlenkedő típusa. Therszitész, a homéroszi gyalázkodó, az első, második, harmadik összeesküvő Shakespeare királydrámáiban, a Gáncsoskodó a világháború egyetlen nagy drámájából° – valamennyi ennek az egyetlen alaknak a váltakozó megtestesülése. Úgy látszik azonban, hogy a fajta irodalmi hírneve nem önt bátorságot eleven példányaiba. Ez utóbbiak névtelenül és zárkózottan szokták végigjárni pályájukat és fiziognómus számára már az is eredmény, ha a nemzetségükből egyvalaki észrevételeti magát, és a nyílt utcán kijelenti: kiszáll a játékból. A teljes nevét azért, persze, ő se adja, akivel ezúttal dolgunk van. Egy lakonikus S. a családi név előtt, arra int, ne mondjunk elhamarkodott kádenciát a jelenségre. Ez a lakonizmus köszön rá az olvasóra más módon belül is: az irónia szelleméből született humanitás képében. S. tekintetével végigpásztázza a munkabíróság° termeit; a kegyetlen világosságban még itt sem „tulajdonképpen szerencsétlen emberek"-et lát, hanem „szerencsétlenné tévő körülményeket". Annyi bizonyos: ez az ember kiszállt a játékból. Megelégelte, hogy kimaszkírozza magát a külvilág felvonultatta karneválra – otthon hagyta még a szociológus doktorkalapját

S[iegfried] Kracauer: *Die Angestellten. Aus dem Neuesten Deutschland* (Az alkalmazottak. A Legújabb Németországból). Frankfurter Societätsdruckerei, Frankfurt am Main, 1930. 148 old.

is –, gorombán törtet keresztül a tömegen, hogy a különösen belevaló pofák maszkját itt-ott fellebbentse.

Érthető, ha védekezik ellene, hogy vállalkozását riportázsnak nevezzék. Egyrészt szívből gyűlöli mind az újberlini radikalizmust, mind az új tárgyilagosságot – a riportázs mindkét patrónusát. Másrészt a békebontó, aki maszkokat lebbent fel, nem veszi jó néven, ha portretistának gyalázzák. Ennek az írónak a leleplezés – passzió. Nem ortodox marxistaként, még kevésbé gyakorlati agitátorként hatol be dialektikusan az alkalmazotti létbe, hanem mert valamilyen jelenségbe dialektikusan behatolni annyi, mint leleplezni. A társadalmi lét határozza meg a tudatot, mondta Marx, de nyomban hozzátette, hogy a tudat csak az osztálynélküli társadalomban lesz adekvát megfelelője a létnek. Az osztályállamban eszerint a társadalmi lét olyan mértékben embertelen, hogy a különböző osztályok tudata adekvát módon nem, hanem csak nagyon közvetve, nem-tulajdonképpeni formájában, elferdítve felelhet meg neki. Mivel pedig az alsóbb osztályok hamis tudata a felsőbb osztályok érdekeinek okozata, a felsőbb osztályoké pedig a saját gazdasági helyzetük ellentmondásaié, a helyes tudat bevitele – méghozzá éppen az alsó osztályokba, amelyeknek mindent ettől kell várniuk – a marxizmus elsődleges feladata. Ebben az értelemben, és eredetileg csakis ebben, gondolkodik a szerző marxista módon. Persze, a törekvései egyre beljebb vonják a marxizmus építményébe, minthogy az alkalmazottak ideológiájában az adott gazdasági valóságra, amely tőszomszédja a proletárokénak, egyedülálló módon fényképeződnek rá polgári eredetű emlék- és vágyképek. Nincs ma osztály, amelynek gondolkodása és érzésvilága elidegenedettebb lenne mindennapjai konkrét valóságától, mint az alkalmazottaké. Más szóval: az alkalmazott alkalmazkodása mindahhoz, ami a mai rendben emberhez méltatlan, előrébb tart mint a

bérmunkásé. Annak, hogy az alkalmazott viszonya a termelés folyamatához közvetettebb, pontosan megfelel az, hogy ő maga sokkal közvetlenebbül bele van kalkulálva az emberek közötti viszonyoknak éppen azokba a formáiba, amelyek ennek a termelési folyamatnak felelnek meg. Minthogy pedig a szervezet az a közeg, amelyben az emberi viszonylatok eldologiasodása lezajlik – és az egyetlen különben, amely révén meghaladható lenne –, a szerző szükségképpen a szakszervezet kritikájához jut el.

Kritikája nem párt- vagy bérpolitikai. Nem sűrűsödik egy helyre, inkább a mű egészéből olvasható ki. Hogy mit nyújt a szakszervezet az alkalmazottaknak, az – Kracauert nem foglalkoztatja. A kérdése: hogyan neveli? Mit tesz, hogy kiszabadítsa a béklyózó ideológiák bűvköréből? A felelethez ezekre a kérdésekre következetes kívülállása ugyancsak kapóra jön. Eleve semmit sem szögezett le, amire hivatkozva különféle tekintélyek, hogy elhallgattassák, rátromfolhatnának. A közösségi eszme? Leleplezi, hogy a gazdasági békét kereső opportunizmus játékstílusa. Az alkalmazott magasabb fokú műveltsége? Illuzórikusnak nevezi, és megmutatja, milyen tehetetlenné teszi a felcsigázott művelődési igény az alkalmazottat jogai védelmében. A kulturális javak? Hozzájuk kötődni számára annyit tesz, mint meghajolni az előtt a vélemény előtt, amely szerint „a mechanizálás hátrányai orvosság gyanánt becsepegtetett szellemi javak segítségével elháríthatók". Az egész ideológiai konstrukció „maga is az eldologiasodást fejezi ki, amelynek hatása ellen irányul. Az alapja az a felfogás, hogy a szellemi tartalmak készen adottak, vagyis házhoz lehet szállítani őket, mint az árut". Az ilyen mondatokban nemcsak egy álláspont fejeződik ki valamely problémával kapcsolatban. Inkább vita az egész könyv, magukkal a mindennapokkal, a beépített „itt"-tel, a megélt „most"-tal. Annyira

meggyötri a valóságot, hogy annak színt kell vallania, és neveket kell kiszolgáltatnia.

A név: Berlin, a szerző szemében a par excellence alkalmazotti város; annyira, hogy tökéletesen a tudatában van, fontos adatokat szolgáltatott a főváros pszichológiájához. „Berlin ma kifejezetten az alkalmazotti kultúra városa; olyan kultúráé tehát, amelyet alkalmazottak csinálnak alkalmazottaknak, és amelyet a legtöbb alkalmazott kultúrának tart. Az alkalmazottak valóságos létét megérteni csak Berlinben lehet, ahol az eredethez és a földhöz való kötöttség annyira háttérbe szorult, hogy a week-endből nagy divat lehetett." A week-endhez tartozik a sport is. Az alkalmazottak közt dívó sportlelkesedés bírálata bizonyítja, mily kevéssé áll a szerző szándékában, hogy a tisztes érzületűek kultúreszményeinek ironikus kezelését holmi annál bensőségesebb természet-hitvallással tegye jóvá. Az ösztönöknek az uralkodó osztály okozta elbizonytalanodásával éppen az irodalmár száll itt szembe, a romlatlan szociális ösztönök őrzőjeként. Ráébredt az erejére: az erőssége, hogy átlát a polgári ideológiákon, ha nem is minden tekintetben, ott mindenütt, ahol még a kispolgársággal állnak kapcsolatban. „A sport terjedése, mondja Kracauer, nem oldja fel a komplexusokat, inkább – egyebek közt – az elfojtás nagystílű tünete; nem segíti elő a társadalmi viszonyok átalakítását, inkább a depolitizálás egyik fő eszköze." És még határozottabban másutt: „Egy állítólagos természetjogot szögeznek szembe a mai gazdasági rendszerrel, de elfelejtik tisztázni, hogy éppen a kapitalista mohóságban is megtestesülő természet a rendszer egyik leghatalmasabb szövetségese, és töretlen magasztalása a gazdasági élet tervszerű megszervezésének mond ellent." Ellenségességének a természettel szemben pontosan megfelel, hogy mindig a „természetet" denunciálja ott, ahol a szokványos szociológia elfajulásról beszélne. Kracauer szemében

egy dohányárukkal utazó ügynök pimaszsága és dörzsöltsége – természet. Aligha kell külön utalni rá, hogy a gazdaság ilyen következetes átgondolása után – föltárva is a termelési- és csereviszony elemi, hogy ne mondjuk barbár jellegét, még mai elvont formáiban is – a sokat emlegetett elgépiesedés is egészen más hangsúlyt kap. Mennyivel többet ígér az így szemlélő számára egy szakképzetlen munkás lélek nélküli, gépies kézmozdulata, mint az az organikus „erkölcs-pír", amelyet egy személyzeti főnök felbecsülhetetlen értékű megfogalmazása szerint, egy jó alkalmazott bőrének mutatnia kell. Erkölcs-pír – ezt a színt vallja tehát az alkalmazotti lét a maga valóságában. A személyzeti főnök szóvirága tanúsítja, milyen élénk cserekapcsolatban áll a szerző az alkalmazotti zsargonnal, mennyire megvan az összjáték a kívülálló és a célba vett közösség nyelvhasználata között. Egészen magától értetődően értesülünk róla, hogy mi a vérnarancs és a kerékpáros, mi a takonypóc és a majomkirályné. És minél közelebbi ismeretségbe kerülünk mindezzel, annál jobban látjuk, hogyan menekül a megismerés és az emberség csúfnevekbe és metaforákba, hogy kitérjen a szakszervezeti titkárok és professzorok széles nyomtávú szókészlete elől. Vagy lehet, hogy mindezekkel a címszavakkal, amelyekkel megújítják, átlelkesítik, elmélyítik a bérmunkát, nem is annyira új szókészletre megy a játék, hanem inkább magának a nyelvnek az elzüllesztésére, hadd takarja a legbensőségesebb szó a legócskább valóságot, a legelőkelőbb a legközönségesebbet, a legbékülékenyebb a legellenségesebbet? Akárhogy is, Kracauer elemzéseiben, különösen az akadémikus taylorista szakértői vélemények elemzésében a legélőbb szatíra kel életre, amely a politikai vicclapból régóta visszahúzódott, és epikus mozgásteret igényel: a tárgya mérhetetlen voltához illőt. Jaj, ez a mérhetetlenség – milyen vigasztalan. De minél alaposabban el van fojtva az érintett rétegek tudatá-

ban, annál termékenyebben ontja – az elfojtás törvényének megfelelően – a képzeteket. Kézenfekvő összehasonlítani a folyamatokat, amelyek során az elviselhetetlenül feszült gazdasági helyzet hamis tudatot hoz létre, azzal, ahogy elviselhetetlenül feszült magánkonfliktusokból a neurotikus, az elmebeteg hamis tudata létrejön. Mindaddig, amíg a marxista tanítás a felépítményről nem egészül ki a hamis tudat keletkezésének sürgősen szükséges elméletével, a „Hogyan keletkezik a gazdasági helyzet ellentmondásaiból hozzá nem illő tudat?" kérdését aligha lehet másképp megválaszolni, mint az elfojtás sémája szerint. A hamis tudat termékei a találósképekhez hasonlítanak, amelyeken a fő dolog éppen csak kikandikál a felhők, lombok és árnyékok közül. A szerző egészen az alkalmazott-újságok apróhirdetéseinek mélységéig ereszkedett le, hogy ezeket az elrejtett fő dolgokat, amelyeket a ragyogás és az ifjúság, a műveltség és személyiség fantazmagóriái, akár a találós képeken, teljesen beburkolnak, megtalálja: a családi lexikonokat és ágyakat, a krepptalpú cipőket és az örök ironokat, a minőségi zongorákat, a fiatalítószereket és a fehér fogsorokat. A magasabb igény azonban nem elégszik meg a képzeleti léttel, az ügymenet hétköznapjain is átüt, éppoly találósképszerűen, ahogy a nyomor a szórakozás csillogásán. Az újpatriarchális hivatali ügyvitelben, amely végül fizetetlen túlórákat eredményez, Kracauer a mechanikus orgona működési elvét ismeri fel, amelyből elenyészett hangsorok kelnek ki, a gépírónő ujjtechnikájában a zongoraetűdök kispolgári vigasztalanságát. Az „örömkaszárnyák" ennek a világnak az igazi jelképcentrálei, az alkalmazott kőbe vagy inkább stukkóba fagyott vágyálmai. Míg ezeket, a „Hajléktalanok menedékei"-t kutatja, kiderül, milyen agyafúrt a szerző álomértő nyelvhasználata. Meghökkentő, mennyire hozzá tud idomulni a mindenféle hangulatos művészpincéhez, kies alkazárokhoz, intim mok-

kaöblökhöz, hogy lenyomatukat megannyi duzzanat és kelés gyanánt szolgáltassa ki az értelem fényének. A titkaikat – csodagyerek és enfant terrible° egy személyben – sorra kifecsegi. De túlságosan is ismeri a dörgést ahhoz, hogy azt higygye, az efféle intézmények kizárólag az uralkodó osztály butító eszközeként működnek, és minden felelősséget rájuk hárítson. Akármilyen mélyen szántó kritikát mond is a vállalkozókról, osztályként tekintve túlságosan osztoznak szerinte altiszti jellemvonásokban az alájuk rendeltekkel is ahhoz, hogy őket tekinthesse a tulajdonképpeni mozgatóerőnek, a gazdasági káosz közepette is beszámítható szellemnek.

A politikai hatásról, ahogyan ma értik a szót – a demagogikus hatásról tehát –, nemcsak a vállalkozók fenti értékelése miatt kénytelen lemondani ez a könyv. A lemondás tudatossága – hogy ne mondjuk: öntudatossága – a szerző ellenszenvére is fényt vet mindennel szemben, ami a riportázzsal és az új tárgyilagossággal kapcsolatos. Mímelhet ez a baloldali radikális iskola, amit csak akar, elfeledtetni úgysem tudja azt a tényt, hogy az értelmiségiből még az elproletárosítás sem csinál proletárt, szinte sohasem. Miért nem? Mert az értelmiségit a polgári osztály műveltség formájában gyerekkorától kezdve olyan termelőeszközzel látta el, amely a műveltség privilégiuma alapján szolidárissá teszi a polgári osztállyal, és talán még inkább a polgári osztályt vele. A felszínen elmosódhat ez a szolidaritás, sőt fel is bomolhat; mégis jóformán mindig elég erős marad, hogy kirekessze az értelmiségit az igazi proletár állandó riadókészültségéből, frontegzisztenciájából. Ezeket a felismeréseit Kracauer komolyan gondolta. Írása így – ellentétben a legújabb iskola radikális divattermékeivel – mérföldkő az értelmiség politikussá formálásának útján. Amazokat az elmélettől és a megismeréstől való iszonyodás ajánlja a szenzációhajhász sznoboknak, Kracauer viszont konstruktív elméleti ne-

velésre törekszik, nem fordul sem a sznob, sem a munkás felé, viszont képes rá, hogy valami valóságosat, bizonyíthatót segítsen elő: nevezetesen a saját osztálya áthatását politikával. Ez a közvetett hatás lehet ma az egyetlen célja egy tollforgató forradalmárnak, aki a polgárság osztályából jött. Közvetlen hatékonyság csak a gyakorlatból támadhat. Kracauer azonban – a befutott kollégákkal ellentétben – gondolatilag Leninhez igazodik; vajon nem Lenin írásai bizonyítják-e leginkább, milyen távol van a politikai gyakorlat irodalmi értéke, a közvetlen hatás, a nyers tény- és riportlomtól, amely manapság közvetlen hatásúnak játssza magát.

Az igazsághoz tartozik, hogy végül a szerző magányosan áll előttünk. Elégedetlenkedő, és nem vezér. Nem kezdeményező, hanem játékrontó. Ha mesterségének és szemléletmódjának teljes magányosságában akarjuk magunk elé képzelni, rongyszedőnek kell látnunk: a kora hajnali szürkületben beszédrongyokat és nyelvfoszlányokat szúr fel a botjával, hogy a kocsijába vesse őket, olykor-olykor azonban az „emberiség", „bensőség", „elmélyedés" kifakult kartondarabkáit gúnyosan meglobogtatja a hajnali szélben. Egy rongyszedő – a forradalmi nap kora hajnali szürkületében.

KŐSZEG FERENC FORDÍTÁSA

A REGÉNY VÁLSÁGA

Megjegyzések Döblin „Berlin, Alexanderplatz”-ához

A lét epikai értelemben – tenger. Semmi sem epikaibb, mint a tenger. Viszonyunk a tengerhez, persze, nagyon különböző lehet. Van, aki lehever a partjára, hallgatja a hullámverést, összegyűjti a kisodródott kagylókat. Ezt csinálja az eposzíró. Van, aki bejárja a tengert. Ezért, azért vagy cél nélkül is. Van, aki kihajózik, és kint köröz a nyílt vízen, ahol már körös-körül eltűnt a szárazföld, és nincs más, csak a tenger meg az ég. Ezt csinálja a regényíró. Ő az igazán magányos, a néma. Az eposzi ember csak megpihen. Az eposzban a nép pihen meg napi munkája után: figyel, álmodik, gyűjt. A regényíró eltávolodott a néptől, és mindattól, amivel a nép fárad. A regényt az individuum termi, a magányosságába zárt individuum, amely igazán fontos ügyeiben már képtelen példaszerű megnyilvánulásra, maga tanácstalan, és adni sem tud semmiféle tanácsot. Regényt írni annyi, mint a végsőkig hajszolni a végtelenséget az emberi lét ábrázolásában. Aki a homéroszi művekre vagy Dantéra gondol, érzi, mi választja el a regényt a tulajdonképpeni eposztól. A regény – minthogy nem szájhagyományból ered, és nem is torkollik bele a szájhagyományba – elkülönül az összes többi prózaformától: a mesétől, a mondától, a közmondástól, a tréfától. Mindenekelőtt azonban a történet-el-

Alfred Döblin: *Berlin, Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf.* S. Fischer Verlag, Berlin, 1929. 530 old.

beszéléstől különül el: hogy a próza lényege szerint epika, azt a legvilágosabban valamely történet elbeszélése mutatja meg. Semmi sem járul hozzá annyira a belső ember veszedelmes elnémulásához, semmi sem pusztítja olyan módszeresen az elbeszélés szellemét, mint a valamennyi létformánkban szégyentelenül elterpeszkedő regényolvasás. A regényíró ellenében tehát az igazi elbeszélő emel itt szót: „Nem beszélek most arról, mennyire hasznosnak tartom az epikus mű felszabadítását a könyv uralma alól, ... hasznosnak tartom, különös tekintettel a nyelvre. A könyv a valóságos nyelv halála. Az epikus kezéből, ha csak ír, elillannak a nyelv legfontosabb formaképző erői." Flaubert nem beszélt volna így. Döblin állítja ezt. A Porosz Művészeti Akadémia költői szekciójának évkönyvében átfogó beszámolót tett közzé a témáról: *Az epikus mű építménye* mesteri és dokumentatív írás a regény válságáról; e válság az epikusság jogainak helyreállításával vette kezdetét, aminek jelenségeivel a drámát is beleértve mindenütt találkozunk. Aki Döblin fejtegetéseibe jól belegondol, az nem fog többé fennakadni a válság külső jelein, a radikális epikusság megerősödésén. Az életrajzi és történelmi regények áradata sem lesz már meglepő a számára. Döblin, a teoretikus, távol áll attól, hogy megbékéljen a válsággal, de elébe siet, és problémáit a magáévá teszi. Legutóbbi könyve azt mutatja, hogy munkásságában elmélet és gyakorlat egybevág.

Roppant tanulságos, ha Döblin felfogását azzal a hasonlóképpen szuverén, hasonló elszántsággal in praxi véghez vitt, hasonlóképpen egzakt és mégis teljesen ellentétes felfogással hasonlítjuk össze, amelyet André Gide fejtett ki nemrégiben *A „Pénzhamisítók" naplójá*-ban.° A két kritikus szellem páros mérkőzéséből éles körvonalakkal bontakozik ki az epika mai helyzete. Gide legutóbbi regénye önéletrajzi kommentárjában a „roman pur"° tanát alakítja ki. A regényben különös agya-

fúrtsággal azon igyekezett, hogy az egyszerű, egyenes vonalú elbeszélést (az elsőrangú epikai értéket) elmés, tisztán regényszerű (azaz itt egyúttal romantikus) eljárásmódokkal cseréljel fel. A szereplők viszonya ahhoz, ami történik, az író viszonya a szereplőkhöz és a saját technikájához, mindez alkotó része kell legyen magának a regénynek. Magyarán a „roman pur" csupa „bent", „kint"-et nem is ismer, és így szélsőséges ellenpólusa a tisztán epikai orientációjú történet-elbeszélésnek. A regényeszmény, amelyet Gide – szöges ellentétben Döblinnel – elénk állít, a tiszta könyvregény. Gide tart ki talán utolsónak a flaubert-i elvek mellett. Nem csoda, hogy Döblin éppen ezzel a teljesítménnyel fordul szembe a lehető legélesebben: „Össze fogják csapni a kezüket, ha azt tanácsolom az íróknak, legyenek epikai munkásságukban határozottan líraiak, drámaiak, sőt, reflexívek. Mégis emellett maradok."

És hogy így is tesz, rendíthetetlenül, azt többek között új könyve egyes olvasóinak tanácstalansága jelzi. Igaz, elbeszélő ritkán szólt úgy, ahogy Döblin, esemény és reflexió hullámverése ritkán tette ennyire kérdésessé az olvasó kedélyességét, és a valóban beszélt nyelv tajtéka még sosem hatolt így a csontjáig. De azért emiatt még nem kellett volna műszavakkal operálni, „dialogue intérieur"-ről° beszélni, Joyce-ra utalni. Itt ugyanis valami egészen másról van szó. Döblin könyvének stíluselve a montázs. Kispolgári nyomtatványok, botránykrónika, baleseti jelentések, a 28-as év szenzációi, apróhirdetések zúdulnak a szövegbe. A montázs szétfeszíti a „regényt", szétfeszíti a szerkezetét, a stílusát, és új, nagyon epikai lehetőségeknek tör utat. Mindenekelőtt a formális elemével. Mert a montázs anyaga korántsem tetszőleges. Az igazi montázs a dokumentumra épül. A dadaizmus a maga fanatikus műalkotás-ellenes harcában a montázs° segítségével tette szövetségesévé a mindennapi életet. Ha bizonytalanul is, a

dadaizmus kiáltotta ki elsőnek az autentikusság egyeduralmát. Legjobb pillanataiban a film is megpróbált már hozzászoktatni a montázshoz. De az epikában a montázs csak most vált használhatóvá. A bibliai versezetek, statisztikák, slágerszövegek arra szolgálnak, hogy Döblin velük hitelesítse az epikus történést. Ezek töltik be a régi epika formulaszerű verseinek szerepét.

A montírozás olyan sűrű, hogy a szerző alig jut szóhoz. A moralitás-jellegű cselekmény-összefoglalást a fejezetcímekben magának tartotta fenn, egyébként azonban nem különösebben sürgős neki, hogy a szavát hallassa. (De majd még leteszi a garast.) Meglepő, milyen hosszú ideig követi nyomon a szereplőit, mielőtt megkockáztatná, hogy kérdőre vonja őket. Óvatosan közelít meg mindent, ahogy epikushoz illik. Ami történik, akár a leghirtelenebb esemény, mintha már régóta készülődött volna. A maga lassú tempójával erre a módszerre készteti magának a berlini nyelvnek a szelleme is. Mert a berlini bennfentesként beszél, de egyúttal passzióból is, ahogy mondani szokta. Ízlelgeti a szót. Ha káromkodik, gúnyolódik, vagy fenyegetőzik, időt szán rá, akárcsak a reggelire. Glassbrenner drámaian hegyezte ki a berlini dialektust. Döblin az epikai mélységét méri; Franz Biberkopf élethajója súlyos terhet visz, mégsem fog zátonyra futni. A könyv a berlini nyelv emlékműve lett, mert az elbeszélő csöppet sem adott rá, hogy tájművészként csináljon reklámot a városának. De a város szívéből beszél: Berlin a megafonja. Döblinnél a dialektus is azok közé az erők közé tartozik, amelyek a régi regény zártsága ellen fordulnak. Mert ez a könyv nem zárt. Megvan a maga morálja, és ez a morál még a berlini dialektusra is vonatkozik. (Tieck *Abraham Tonelli*-je° már szabadjára engedte a berlini dumát, de hogy nyesegesse is, ahhoz még senki nem vette a bátorságot magának.)

Szegődjünk Franz Biberkopf nyomába, megéri. Mi történik vele? – Illetve várjunk csak: miért *Berlin, Alexanderplatz* a cím és a *Franz Biberkopf története* miért alcím? Mi az Alexanderplatz Berlinben? Két év óta a legerőszakosabb változások színhelye, ahol kotró- és döngölőgépek állnak szünet nélkül munkában, a talaj ütéseiktől, autóbuszhordák és az U-Bahn szerelvények vágtatásától remeg, ahol a nagyváros zsigerei, a hátsó udvarok a György-templom körül pőrébben tárulnak föl, mint bárhol másutt, és ahol a Marsiliusstrasse (ide szorultak az egyik bérkaszárnyába az idegenrendészet fogalmazói), vagy a Kaiserstrasse (itt járják szokott útjukat esténként a kurvák) környékének érintetlen utcalabirintusa mindennél nyugodalmasabban őrizte meg a kilencvenes évek városát. Ipar nincs, a kereskedelem dominál, kispolgárság. Meg a szociológia negatívja: a csibészek, akik a munkanélküliek soraiból kapják az utánpótlást. Közéjük tartozik Biberkopf is. Amikor elhagyja a tegeli börtönt, munkanélküli, egy ideig rendes marad, kereskedésbe fog, hol itt, hol ott az utcasarkon, belebukik, csatlakozik a Purns-handjához. Ezer méter, nem több a sugara a bűvös körnek, amelyben egzisztenciája a tér körül mozog. Létén az Alexanderplatz uralkodik. Iszonyú uralkodó, ha úgy tetszik. Korlátlan. Az olvasó mellette és kívüle mindenről elfeledkezik, és megtanulja, hogy az adott térben érzékelni kell eleven létezését, bármilyen keveset tudott is róla eddig. Minden más, mint ahogy az olvasó gondolta, amikor mahagóni polcáról leemelte a könyvet. Cseppet sem érzik rajta a „szociális regény" íze. Senki sem alszik itt a ligetben, egy szobája mindig mindenkinek akad. Még csak szobakeresés közben sem látni senkit. Az Alexanderplatz tájékán még az elseje sem olyan fenyegető. Nyomorultnak nyomorultak ezek az emberek, igen. De négy fal között nyomorultak. Hogyan? Hogy is van ez?

Kétféleképpen. Van a dologban valami nagyság, és van

benne, ami korlátoz. A nagyság az, hogy a nyomor valójában nem olyan, amilyennek Móricka elképzeli. Legalábbis a valóságos nyomor, ellentétben azzal, amelyiktől még csak félni kell. Nemcsak az ember, a gond és a baj is csak addig nyújtózkodhat, ameddig a takaró ér; nekik is résen kell lenniük, hogy jussanak valamire. Időnként az ügynökeik, a szerelem és az alkohol is rakoncátlankodnak. És nincs olyan rossz, amivel ne lehetne egy ideig elélni. Ebben a könyvben a nyomor a joviális arcát fordítja felénk. Leül az emberek közé, de a beszélgetés azért nem szakad meg, ki-ki összeszedi magát, és igyekszik jó képet vágni hozzá. Olyan igazság ez, amelyről az újmódi hátsólépcső-naturalizmus mit sem akar tudni. Egy nagy elbeszélőnek kellett jönnie, hogy visszahelyezze jogaiba. Leninről mondják, a nyomornál csak egyvalamit gyűlölt fanatikusabban: a paktálást a nyomorral. Mert ez a paktálás nagyon is polgári dolog – jelentkezzék akár a slamposság kisszerű és silány, akár a bölcselet nagyszerű formájában. Ilyen értelemben Döblin története polgári, méghozzá nemcsak a tendenciája és a szándéka alapján, hanem sokkal inkább leszűkítő módon, az eredete szerint is. Charles Dickens varázslata támad itt fel, lenyűgözően és ereje teljében: nála a polgár és a bűnöző tökéletesen egymáshoz illik, mert a (természetesen ellentétes) érdekeik egy és ugyanazon világból valók. A csibészek világa Döblinnél homogén a polgári világgal; Franz Biberkopf miközben strici, majd kispolgár lesz, csak a polgári tudat hősies metamorfózisának pályáját járja be.

A regény – felelhetné valaki a „roman pur" elméletére – olyan, mint a tenger. Nincs másféle tisztasága, csak a só. Mi hát ennek a könyvnek a sója? Az epika sójával az a helyzet, mint az ásványi sóval: tartósít. Márpedig az epikus műnek – egészen másképpen, mint bármely másfajta műalkotásnak – kritériuma, hogy sokáig eltartson. Sokáig eltartson – nem idő-

belileg, hanem az olvasóban. Az igazi olvasó azért olvas epikát, hogy „megtartsa". Két fordulatot ebből a könyvből bizonyosan meg fog tartani: a kar történetét és a Mieze-ügyet. Hogy van az, hogy Franz Biberkopfot autó alá lökik, és elveszti a fél karját? és hogy lekapcsolják és megölik a barátnőjét? Már a könyv második oldalán le van írva: ő „ugyanis többet kívánt az élettől a vajas kenyérnél". Nemcsak zsíros ételt, pénzt meg nőket, hanem mást is, sokkal rosszabbat. Valami alaktalanabb után tátog. A sors éhe emészti, arról van szó. Ennek az embernek újra meg újra a falra kell festenie az ördögöt, al fresco; nem csoda, hogy újra meg újra érte jön, hogy elvigye. Hogyan csillapodik ez a sors-éhség, hogyan csillapodik egy életre, hogy helyet adjon a vajas kenyérrel való megelégedésnek, hogyan lesz a csibészből bölcs – ez a történet menete. Franz Biberkopf végül sorstalan lesz, „dörzsölt", ahogy Berlinben mondják. Felnőtté érését Döblin mesteri fogással teszi felejthetetlenné. Ahogy a zsidók barmicvókor° tudtára adják a gyereknek a második nevét, Döblin is ad egy második keresztnevet Biberkopfnak. Ettől kezdve Franz Karlnak hívják. Ugyanakkor azonban valami különös történik Franz Karllal, egy berlini gyár másodportásával. Nem esküszünk meg rá, vajon Döblin figyelmét nem kerülte-e el, bár lankadatlanul rajta tartja a szemét hősén. Innentől ugyanis Franz Biberkopf már nem példaszerű: elevenen felköltözött a regényhősök mennyországába. Remény és emlékezés enyhítik bánatát mennyországában, a kis portásfülke falai között, amiért okosabb volt. Mi azonban nem követjük a fülkéjébe. Mert ez a regényforma törvénye: ha a hős segített magán, rajtunk nem segít többé. Ezt az igazságot a legnagyszerűbben és a legkérlelhetetlenebbül az *Education sentimentale*° tárta elénk; Franz Biberkopf története a csibészek *Education sentimentale*-ja. A végső, szédítően előremeredő utolsó lépcsőfoka a régi polgári fejlődésregénynek.

KŐSZEG FERENC FORDÍTÁSA

A NÉMET FASIZMUS ELMÉLETEI

Az Ernst Jünger szerkesztette

„Háború és harcos"

című gyűjteményhez

Léon Daudet, Alphonse fia, maga is jelentős író, a francia royalista párt vezetője, a maga Action Française-ében beszámolt egyszer a Salon de l'Automobile-ról; tudósítása, ha nem is szó szerint, ebbe az egyenletbe torkollt: „L'automobile c'est la guerre."° A meglepő ötletkapcsolás mélyén a technikai segédeszközök, a tempó, az erőforrások stb. növekedésének gondolata húzódott: maradéktalanul teljes, adekvát kihasználásukra magánéletünkben nincsen mód, ezek viszont arra törekszenek, hogy igazolják jogosultságukat. Lemondva a harmonikus összjátékról, jogosultságukat tehát a háborúban igazolják, amely rombolásával bebizonyítja, a társadalmi valóság nem volt elég érett, hogy a technikát szervévé tegye, a technika pedig nem volt elég erős, hogy fölébe kerekedjék a társadalom elementáris erőinek. Anélkül, hogy a legkevésbé is mostohán kezelnénk a háború gazdasági okainak jelentőségét, állíthatjuk: az imperialista háborúnak, éppen a legsúlyosabb, legvégzetesebb formájában, társmeghatározója a diszkrepancia, amely az egyik oldalon a hatalmas technikai lehetőségek, a másikon a velük járó – roppant csekély mértékű – morális megvilágosodás között tátong. Gazdasági természetének megfelelően a polgári társadalom nem is tehet másként, mint hogy mindent, ami

° *Krieg und Krieger.* Szerk. Ernst Jünger. Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin, 1930. [illegible] old.

technika, amennyire csak lehet, elszigetel az úgynevezett szellemitől, a technikai gondolatot pedig, a lehető leghatározottabban, a társadalmi rendbe való beleszólás jogából zárja ki. Minden elkövetkező háború egyúttal a technika rabszolgalázadása. Vélnők, azt, hogy a háborút érintő valamennyi kérdés ebből és az ezzel rokon tényekből nyerte mai alakját, hogy e kérdések az imperialista háború kérdései, már csak azért sem kell a jelen irat szerzőinek emlékezetébe idézni, mert mind katonái voltak a világháborúnak, és bármennyit kell is vitatkoznunk velük, vitathatatlan, hogy a világháború tapasztalataiból indulnak ki. Meglepő módon azonban mindjárt az első oldalon arra az állításra bukkanunk, hogy „mellékes, melyik évszázadban, milyen eszmékért és milyen fegyverekkel folyik a harc". Még meglepőbb, hogy Ernst Jünger ezzel az állítással a pacifizmus egyik alaptételét teszi a magáévá, a legtámadhatóbbat és legabsztraktabbat valamennyi közül. Mindazonáltal igaz, nála és barátainál nem annyira doktrinér sablonok rejtőznek az állítás mögött, inkább bizonyos meggyökeresedett és a férfias gondolkodás mértékével mérve is meglehetősen bűnös miszticizmus. De az ő háború-miszticizmusuk és a pacifizmus klisézett békeideálja – nincs mit egymás szemére vessenek. Sőt, pillanatnyilag egy dologban a leghektikásabb pacifizmus is előtte jár epileptikusan tajtékzó testvérének: vannak bizonyos támpontjai a valóságban, nem utolsósorban vannak elképzelései a következő háborúról.

A szerzők szívesen és nyomatékkal beszélnek az „első világháborúról". Hogy azonban milyen kevéssé sikerült tapasztalataikkal úrrá lenni realitásain, amelyekről pedig meghökkentő fokozással mint „világszerű-valóságosról" szólnak, az az érzéketlenségükből derül ki, ahogy az eljövendő háborúk fogalmát meghatározzák anélkül, hogy bármiféle elképzelést kapcsolnának hozzá. Az embert már-már arra a gondolatra kész-

tetik, hogy a véderő e pionírjai számára az uniformis a legfőbb, a minden porcikájukkal áhított cél, s a célhoz képest az, hogy később milyen körülmények között jut szerephez, nagyon is háttérbe szorul. De ez az alapállás is érthetőbb lesz, ha tisztázzuk magunkban, milyen elavult már ma is a háború itt képviselt ideológiája az európai fegyverkezéshez mérten. A szerzők sehol sem ismerik be, hogy az anyagcsata, amelyben némelyikük a létezés legfőbb kinyilatkoztatását látja, a hősiességnek a világháborút itt-ott átvészelt nyomorúságos jelvényeit kivonja a forgalomból. A gázharc – iránta a könyv szerzői feltűnően csekély érdeklődést tanúsítanak – várhatólag új arculatot ad a jövő háborújának: a katonai kategóriákat, a sportkategóriák javára, végképp nyugállományba küldi, az akciókat tökéletesen megfosztja katonai karakterüktől, és a rekordszemléletnek rendeli alá. Könyörtelen stratégiai sajátossága ugyanis az, hogy pusztán és a legradikálisabb módon támadó háború. A levegőből jövő gáztámadás ellen tudvalevően nincs kielégítő ellenszer. Még a magánjellegű védelmi rendszabályok, a gázálarcok is felmondják a szolgálatot mustárgázzal és levizittel szemben. Olykor-olykor hallani valami „megnyugtatót", hogy feltaláltak egy érzékeny távolbafülelő készüléket, amely a propellerek surrogását nagy messzeségből regisztrálja. Néhány hónap múlva viszont azt hallani, hogy feltalálták a zaj nélküli repülőgépet. A gázháború a megsemmisítés rekordjain alapszik majd, és abszurd magasságokig emelkedő hazardírozással kapcsolódik össze. Hogy kitörésekor érvényesülnek-e a nemzetközi jogi normák – az előzetes hadüzenet –, kérdéses; befejezésekor effféle korlátokkal már nem kell számolni. A gázháború tudvalevőleg megszünteti a különbséget a polgári és a hadviselő lakosság között – vagyis eltörli a nemzetközi jog legfontosabb bázisát. Azt, hogy az imperialista há-

borúval járó dezorganizáció befejezhetetlenné teszi a háborút, és azt, hogy mi módon – már az előző háború megmutatta.

Több mint kuriózum – tünet, hogy 1930-ban egy könyv, amely a „háborúval és a harcossal" akar foglalkozni, minderről tudomást se vesz. A háború kultuszába, apoteózisába torkolló ifjonti félrelelkesültségnek a tünete, akárcsak az itt főképp Günther és von Schramm hirdette háborúelmélet. Az új elmélet, amelynek a homlokára van írva, hogy a legdühödtebb dekadenciából támadt, voltaképpen a l'art pour l'art téziseinek gátlástalan átplántálása a háborúra. Ennek a tannak már eredetileg is megvolt rá az esélye, hogy középszerű adeptusoktól hirdettetvén nevetségessé váljon, de a mostani új fázisban perspektívái szégyenletesek. Kinek volna kedve a marne-i csata egy katonáját, vagy valakit azok közül, akik ott voltak Verdun alatt, ilyen mondatok olvasójaként elképzelni: „Nem tiszta elvek alapján viseltük a háborút." „Mind ritkábbá vált az igazi harc, ember ember ellen, csapat csapat ellen." „A küzdelmet persze a fronttisztek gyakran eléggé stílustalanná tették." „A tömegek, a silányabb vér, a gyakorlatias, polgári érzület, röviden a közember bevonásával mindenekelőtt a tiszti- és altiszti karba a katonai mesterség örök arisztokratikus elemei fokozatosan megsemmisültek." Hamisabb hangot fogni, ügyetlenebb gondolatokat papírra vetni, tapintatlanabb szavakkal szólni nem is lehetne. De hogy a szerzőknek épp ebben a vonatkozásban kellett ilyen csúfosan bakot lőni, annak – az örökről és ősiről való minden szónoklatuk ellenére – az a csöppet sem előkelő, velejéig zsurnaliszta sietség az oka, ahogy hatalmukba akarják kaparintani azt, ami aktuális, anélkül hogy az elmúltat megértették volna. Kultikus elemek a háborúban – igen, léteznek ilyenek. Teokratikus közösségek ismerték őket. És amilyen tébolyult próbálkozás volna efféle rég alámerült elemekkel felpántlikázni a háborút, olyan kínos lehet képzetcsapon-

gásban szenvedő harcosaink számára, ha megtudják, milyen messzire ment az általuk elhibázott úton egy zsidó filozófus, Erich Unger, s hogy a zsidó történelem konkrét adatai alapján tett, részben ugyan problematikus érvényű megállapításai mennyire a semmibe illantják a könyvükben felidézett véres némákat. De valamit tisztázni, a dolgokat igazi nevükön nevezni – arra nem telik a szerzőknek. A háború „kivonja magát minden értelem gyakorolta ökonómia alól; rációjában van valami embertelen, mérték nélküli, gigantikus, valami, ami vulkanikus folyamatra, elemi kitörésre emlékeztet... az élet szörnyűséges hullámhegye, amelyet egy fájdalmasan mély, egységes kényszerítő erő kormányoz, vezet a ma már mitikussá váló csatamezőkön, használ fel a mai eszünkkel felfoghatót messze túlszárnyaló feladatokban". A palimadár ilyen bőbeszédű, ha ügyetlenkedik a nővel. Ők a gondolattal ügyetlenkednek. Ismét fel kell hát világosítani őket, és ezennel meg is tesszük.

Azt állítják: A háború – mind az „örök" háború, amelyről annyi szó esik, mind pedig a legutóbbi – a német nemzet legmagasabb rendű kifejeződése. Hogy az örök háború mögött az alapeszme kultikus, a legutóbbi háború mögött technikai, és hogy a szerzőknek milyen kevéssé sikerült a kettő egymás közti viszonyát tisztázni, ez hamarosan kiderül. Csakhogy ezzel a legutóbbi háborúval még egy kis baj van. Ez ugyanis nemcsak az anyagcsaták háborúja volt, hanem egyúttal elvesztett háború is. Ami által persze egészen különös értelemben német. Hogy a háborút a lelkük legmélyéből viselték, ezt más népek is állíthatják. Hogy a lelkük legmélyéből vesztették el, azt nem. Az elveszett háborúval való birkózásnak, amely 1919 óta oly súlyosan megrázta Németországot, jelenlegi, utolsó szakaszában az a különleges, hogy épp a háborúvesztést veszik igénybe németsége érdekében. Utolsó szakaszában – mondhatjuk joggal, mert a különböző kísérletek a háborúvesztés meg-

emésztésére világosan szakaszokra tagolódnak. A sorban az első az a manőver volt, hogy a vereséget a bűnösség hisztérikusan összemberivé emelt beismerése révén belső győzelemmé ferdítsék. Ez a politika, amely a hanyatló nyugatnak a manifesztumait adta útravalóul, hű tükröződése volt a német „forradalomnak" – az expresszionista avantgarde tükrében. Aztán a vesztett háború elfelejtésének kísérlete következett. A polgárság szuszogva a másik oldalára fordult, és vajon milyen párna lett volna puhább, mint a regény? Megtöltéséhez a tollpelyhet az átélt évek ijedelmei szolgáltatták, és nyomát minden álomszuszék könnyűszerrel rajta hagyhatta. Az utolsó manőver, amellyel most akadt dolgunk, abban különbözik a korábbiaktól, hogy komolyabban venné a háború elvesztését, mint magát a háborút. – Mit jelent egy háborút megnyerni vagy elveszteni? Milyen szembeszökő mindkét szó kettős értelme. Az első, kézzelfogható jelentés nyilván a kimenetelére vonatkozik, a második azonban, amely a sajátos hangűrt, a rezonáló teret képezi körülötte, az egészére: azt fejezi ki, hogyan változtatja meg számunkra a háború kimenetele a háború mibenlétét. Azt jelenti: a győztes a magáéhoz csapja, birtokba veszi, a legyőzött nem rendelkezik vele többé, nélküle kell élnie. Nemcsak általánosságban vesztette el a háborút, de elvesztette vele együtt a hadiszerencse parányi változásait is, leheletfinom sakkhúzásait, isten háta mögötti akcióit. Egy háborút megnyerni vagy elveszteni, ha odafigyelünk a nyelvre, olyan mélyen nyúl bele létünk szövetébe, hogy jelekben, képekben, leletekben egy életre gazdagabbak vagy szegényebbek leszünk tőle. És minthogy a világtörténelem egyik legnagyobb háborúját vesztettük el, amely a nép egész anyagi és szellemi szubsztanciáját lekötötte, mérlegre tehetjük, mit jelent az elvesztése.

Jüngeréknek bizonyára nem lehet a szemére vetni, hogy nem mérlegelik. De hogyan szálltak szembe a szörnyűségessel? Ve-

rekedtek tovább, nem hagyták abba. A háború kultuszát celebrálták még akkor is, amikor már sehol sem volt valóságos ellenség. A nyugat pusztulását áhító polgárság vágyakozásának, ahogy a diáknak egy paca a rosszul megoldott számtanpéldán, épp kapóra jöttek – pusztulást terjesztve pusztulást prédikálva, bárhol jelentek meg. Hogy az elveszítettet akárcsak egy pillanatra is a szemük elé tartsák – ahelyett hogy makacsul csimpaszkodnak bele –, arra nem volt érkezésük. A belátásnak álltak ellen mindig a leginkább és a legelkeseredettebben. A legyőzött nagy esélyét, az oroszt, hogy a harcot egy más síkra emeljék, elszalasztották, míg aztán elmúlt a pillanat, és Európa népei ismét kereskedelmi egyezmények szerződő feleivé süllyedtek. „A háborút ma *ügyintézik,* már nem vezetik" – panaszolja az egyik szerző. Ezt kellett volna helyrehoznia a német utóháborúnak. Az utóháború egyképpen volt tiltakozás a megelőző háború és a civilség ellen, amely – úgy látták – a háborúra is rányomta a bélyegét. Mindenekelőtt a gyűlölt racionalitástól akarták megszabadítani a háborút. Ami azt illeti, úszott is a csapatjuk a Fenris-farkas° torkából felgőzölgő párában. De hiába, a mustárgázzal nem tudta felvenni a versenyt. Hátterében a sorszolgálattal a katonai kaszárnyákban és a kiszipolyozott családokkal a bérkaszárnyákban a rothadás csillant meg az ősgermán sorsvarázslaton. Egy olyan szabad, sokat tudó és valóban dialektikus szellem, amilyen Florens Christian Rang volt, akinek az életpályáját jobban meghatározta a németség, mint egy sereg efféle desperadóét, a romlatlan érzékével, materialista elemzés nélkül is képes volt rá már akkor, hogy maradandó mondatokban szegüljön szembe velük. „A démonikus sorshit, hogy hiába az emberetény –, a fény hatalmainak győzelmét istenek világégésében szétlobbantó dac sötét éjszakája ... a csatatéri halál hitvallásának, hogy az életet semmibe véve dobjuk oda az eszméért,

látszólagos akarás-pompája –, ez az évezredek óta ránk tornyosuló felhőterhes éjszaka, amely csillagok helyett csak villámot küld útmutatóul, fülsiketítő, bénító villámlást, hogy utána még sötétebben gyűrűzzön körül az éjszaka: a világ-halál iszonyatos világnézete a világ-élet helyett, amely a német idealizmus-filozófiában az iszonyatot azzal a gondolattal enyhíti, hogy a felhők mögött csillagos az égbolt – a német szellemnek ez az alapvető iránya a legeslegmélyén akarat nélküli, nem gondolja, amit hirdet, meghunyászkodás, gyávaság, semmiről-tudni-nem-akarás, élni-nem-, de halni-sem-akarás... Igen, ez a német fél-álláspont az élethez: kész eldobni, ha semmibe se kerül, egy mámoros pillanatban, miután a hátrahagyottakról gondoskodott, és a röpke áldozatot örök glória ragyogja körül." Persze, ha ugyanebben az összefüggésben azt írja: „Kétszáz halni kész tiszt elég lett volna, hogy Berlinben – és ennek megfelelően mindenütt – leverjék a forradalmat, de nem akadt egy sem. Tulajdonképpen lettek volna sokan, de nem-tulajdonképpen, azaz valójában senki sem akarta annyira, hogy vezérnek álljon, vagy egymaga induljon neki. Inkább hagyták, hogy az utcán letépjék a váll-lapjukat" – ha így hangzik a szöveg, Jüngeréknek, meglehet, rokonszenvesen cseng. Annyi azonban bizonyos, aki ezt írta, legsajátabb tapasztalatából ismeri a gyűjteményben egymásra találtak magatartását és hagyományait. És talán még a materializmus-ellenességükben is osztozott, míg ez a materializmus-ellenesség meg nem teremtette magának az anyagcsata nyelvét.

A háború kezdetén az idealizmust államilag és kormányzatilag szállították, a szabadcsapat mind inkább rekvirálásra szorult. Hősiessége egyre sötétebb, halálosabb, egyre acélszürkébb lett, egyre távolibbak, egyre ködösebbek a szférák, ahonnan még glória és ideál intett, egyre merevebb azok tartása, akik nem a világháború katonájának, inkább az utóháború ítélet-

végrehajtójának érezték magukat. „Tartás" – ez a beszédeikben minden harmadik szó. Ki tagadná, hogy a katonai tartás egy fajta tartás. Csakhogy a nyelv mindenki próbaköve, korántsem csupán – ahogy szívesen feltételezik – az írással foglalkozóké. Azoké, akik itt szövetkeztek, nem állja meg a próbát. Mert visszhangozza csak Jünger a tizenhetedik század nemesi dilettánsát, hogy a német nyelv ősnyelv – hogy hogyan érti, elárulja a kiegészítés: ezért kelt leküzdhetetlen bizalmatlanságot a civilizáció, az erény világában. De mi ez a bizalmatlanság ahhoz képest, amely a honfitársaiban ébred, amikor a háborút mint „nagyhatalmú revizort" mutatják be nekik, aki az idő „pulzusát tapintja", amikor megtiltják nekik, hogy egy „felülvizsgált következtetést" „tisztázzanak", és arra biztatják őket, hogy vegyék észre a „romokat" a „csillogó máz mögött". De az ilyen vétségeknél szégyenletesebb, hogy ezekben a ciklopsz-szerűnek szánt gondolatépítményekben olyan simák az eresztékek, hogy minden vezércikknek a díszére válnának, és még az eresztékek simaságánál is kínosabb a tartalom középszerűsége. „Az elesettek – közlik velünk –, amikor elestek, a tökéletlen valóságból a tökéletes valóságba léptek át, az időbeli Németországból az örök Németországba." Ami az időbeli jelenséget illeti, azt még csak ismerjük, de az örök Németországra meglehetősen balul ütne ki, ha képéhez a szerzők nagy svádával leadott tanúvallomásaira lennénk utalva. Milyen kevésbe került nekik „a halhatatlanság szilárd érzése", a bizonyosság, hogy „a legutóbbi háború förtelmei a szörnyűséges szférájába emelkedtek", „a befelé zubogó vér" szimbolikája. Végigharcolták – jobbik esetben – a háborút, amelyet dicsőítenek. Mi azonban nem fogadjuk el, hogy olyan valaki beszéljen a háborúról, aki nem ismer semmi mást, csak a háborút. A magunk radikális módján megkérdezzük: Honnan jöttök? És a békéről mit tudtok? Megtörtént már, hogy egy gye-

rekben, egy fában, egy állatban a békével találtátok szemben magatokat, ahogy a harctéren egy előőrssel? És mielőtt még felelhetnétek: Nem! Nem mintha akkor nem lennétek képesek dicsőíteni a háborút, akár szenvedélyesebben is, mint ahogy teszitek. De úgy dicsőíteni, *ahogy* teszitek, nem lennétek képesek. Hogy tanúskodott volna Fortinbras a háború mellett? Shakespeare technikájából ki lehet következtetni. Ahogy Rómeó szerelmét Júlia iránt – Júlia szenvedélyének tüzes ragyogásában – azzal leplezi le, hogy Rómeót kezdettől szerelmesnek, Rózába szerelmesnek ábrázolja, Fortinbrast a béke dicséretével, olyan elbűvölő, olyan olvadóan édes dicséretével léptette volna színre, hogy amikor végül a háború mellett emel szót, mindenkinek borzongva kellene megvallania: csakis hatalmas, névtelen erők késztethetnek egy embert, akit a béke boldogsága egészen betöltött, hogy testestül-lelkestül a háborúval jegyezze el magát. Ilyesminek itt nyoma sincs. Hivatásos martalócoké a szó. Szemhatáruk lángol, de nagyon szűk.

Mit mutatnak a lángok? Most rábízhatjuk magunkat F. G. Jüngerre: átalakulást. „A lelki döntés erővonalai átjárják a háborút, a harcoló átalakulása a harc átalakulásának felel meg. Hasonlítsuk össze 1914 augusztusa katonáinak nekibuzdult, súlytalan és lelkes arcát az anyagcsata harcosainak 1918-ra halálosan fáradt, sovány, kérlelhetetlenül feszült arcával. A háború íve mögül, amely mind feszesebbé és feszesebbé hajlott, hogy elpattanjon a végén, bukkan elő ez a katonaarc felejthetetlenül: hatalmas szellemi megrázkódtatás dúlta és formálta egy kálvária stációin át, csatáról-csatára – és minden egyes csata a pusztítás küszködve előrevonszolódó munkájának hieroglifjele volt. A színre lépő katonatípust a kemény, józan, véres és szünet nélkül egymásba folyó anyagcsaták alakították át. A született harcos rugalmas keménysége jellemzi, a magányosabb felelősség, a lelki elhagyatottság kifejezése. Rangját

az egyre mélyebb rétegben folytatódó küzdelem során igazolta. Útja keskeny volt és veszélyes, de a jövőbe vezető út volt." Ha bárhol ezeken a lapokon pontos megfogalmazásokra, igazi hangsúlyokra, megbízható magyarázatokra lelünk, a valóság az, amibe beletaláltak, a valóság, amelyet Ernst Jünger totálisan mozgósítottnak mond, Ernst von Salomon pedig a front-tájként ír le. Egy liberális publicista nemrégiben „Heroizmus unalomból" címszóval próbálta kitapogatni ezt az új nacionalizmust; látni való, hogy némileg melléfogott. A leírt katonatípus – valóság, a világháború túlélő tanúja, és voltaképpen az ő igazi otthona, a front-táj, az volt, amit az utóháborúban védelmeztek. E táj megállásra késztet.

Keserűen kell kimondanunk: a totálisan mozgósított táj láttán a német természetérzék váratlanul felvirágzott. A béke nemtőit, amelyek oly érzékletesen vannak jelen a tájban, evakuálták, és körös-körül minden, ameddig a szem a lövészárokból ellát, magának a német idealizmusnak a terepe lett: minden gránáttölcsér egy probléma, minden drótakadály – antinómia, minden dróttövis – definíció, minden robbanás – tételezés, a ráboruló ég pedig nappal a rohamsisak kozmikus belseje, éjjel az erkölcsi törvény feletted. Tűzszalagokkal és futóárkokkal próbálta a technika utánarajzolni a német idealizmus ábrázatának heroikus vonásait. De tévedett: amit heroikusnak tartott, hippokratészi volt: a halál arcvonásai. A velejéig átitatva a saját elvetemültségével, apokaliptikus arculata szerint formálta a természetet, némaságra kárhoztatta, pedig olyan erő volt, hogy nyelvet adhatott volna neki. A metafizikus absztrakció szférájában, ahol az új nacionalizmus hitet tesz mellette, a háború nem más, mint kísérlet arra, hogy az idealista módon felfogott természet rejtélyét a technikában misztikusan és közvetlenül oldják meg, ahelyett hogy kerülő úton az ember dolgait rendezve – hasznosítanák és derítenék fel.

„Sors" és „hérosz" Góg és Magógként állnak lesben ezekben az elmékben, s áldozataik nemcsak emberfiak, de gondolatsarjak is. Ami józant, tisztát és naivat az emberek együttélésének megjavítására elgondoltak, mind ezeknek a zabáló bálványoknak az elnyűtt torkába vándorol, és ők 42-es mozsarakkal böffentenek rá. A hősiességet az anyagcsatával egybefogni olykor kicsit döcögősre sikerül a szerzőknek. De távolról sem mindegyiknek és semmi sem kompromittálóbb, mint a siránkozó kitérők, amelyekben elpanaszolják, hogy csalódtak a „háború formájában", az „értelmetlenül mechanikus anyagháborúban", amibe a nemesebbek „nyilvánvalóan belefáradtak". Amikor azonban egyesek megpróbálnak szembenézni a dolgokkal, tüstént világos lesz, hogy a heroikus fogalma kézen-közön mennyire megváltozott, hogy az annyira ünnepelt erények, a keménység, zárkózottság, kérlelhetetlenség nem annyira a katona, mint inkább a kipróbált osztályharcos erényei. Ami a világháború önkéntesének, majd az utóháború zsoldosának álcájában kifejlődött, az valójában a megbízható fasiszta osztályharcos, és amit a szerzők nemzeten értenek, az valójában az ő rendjükre támaszkodó uralkodó osztály, amely senkinek sem tartozik számadással, a legkevésbé önmagának, trónusa meredélyéről a termelő szfinx-arcával tekint alá, s saját áruja hamarost egyedüli fogyasztójának ígérkezik. Szfinx-arculatával a fasiszták nemzete a természet új gazdasági rejtélyeként lép a régi mellé, és fény nem járta technikájában a legfenyegetőbb vonásait fordítja felénk. Az erőparalelogrammában, amelyet ez a kettő – természet, társadalom – képez, a háború az eredő.

Érthető, hogy a kötet legjobb, legátgondoltabb tanulmányában vetődik fel az „államnak mint a háború szabályozójának" a kérdése. Eredetileg ugyanis az állam a legcsekélyebb szerepet sem játssza ebben a misztikus háborúelméletben. A szabályozó szerep egy pillanatra sem értendő pacifista értelemben.

Ellenkezőleg, az államtól azt követelik, hogy már felépítésében és tartásában alkalmazkodjon és mutatkozzon méltónak azokhoz a mágikus erőkhöz, amelyeket a háború folyamán mozgósítania kell. Más módon ugyanis nem lesz rá képes, hogy a háború alkalmassá tegye a maga céljaira. Az államhatalom csődöt mondott a háborúval szemben – azoknak, akik itt írásaikkal egymásra találtak, ez a tétel az önálló gondolkodás alfája. A korcs formációk, amelyek a háború végén a rendi jellegű bajtársi egyesület és az államhatalom reguláris képviselete között ingadoztak, egykettőre független, hontalan Landsknecht-osztagokká jegecesedtek, az infláció finánckapitányai pedig, akiknek az államban mint tulajdonuk kezesében megrendült a bizalmuk, tudták értékelni a kínálatot az ilyen osztagokból, amelyek magánszervek vagy a Reichswehr közvetítésével bármikor beszerezhetők lévén, úgy futottak be, akár a rizs- vagy répaszállítmányok. Még a szóban forgó gyűjtemény is mintha egy új zsoldos- vagy inkább condottiere típus ideológiailag megfrázisozott reklámprospektusa volna. Az egyik szerző meg is mondja nyíltan: „A harmincéves háború bátor katonája eladta... életét és vérét, és ez még mindig nemesebb dolog, mint amikor az ember csak meggyőződést és tehetséget ad el." Persze, a folytatás, hogy tudniillik a német utóháború Landsknechtje nem eladta, hanem elajándékozta magát, ugyanezen szerzőnek a csapatok viszonylag magas zsoldjáról tett megjegyzéséhez viszonyítva értendő. Ez a zsold éppoly könyörtelenül rányomta a bélyegét az újfajta harcosok kapitányára, akár a mesterség technikai szükségletei: az uralkodó osztály hadmérnökei ők, a zsakettes vezető-alkalmazott megfelelői. Tudja isten, komolyan veendők-e vezéri gesztusaik, és fenyegetőzésük nem nevetséges-e. A gázbombát vivő repülőgép vezetője egymaga olyan abszolút hatalmat tart a kezében, hogy legüktől és egüktől fossza meg az embereket, amilyen

békében ezer hivatali elöljáró között oszlik meg. Az egyszerű bombavető, aki a magasság magányában, egyedül önmagával és istenével, súlyosan beteg főnöke, az állam nevében cégjegyzési joggal bír, és ahová az aláírását odateszi, ott nem nő többé fű – ő az az „imperiális" vezér, aki a szerzők szeme előtt lebeg.

Míg szét nem robbantotta Németország az itt elébe táruló vonások medúzaszövevényét – addig nem reménykedhet a jövőben. Míg szét nem robbantotta – vagy talán inkább míg meg nem lazította. Ami nem azt jelenti, hogy jóindulatú rábeszéléssel vagy szeretettel: az ilyesmi itt nincs a helyén; nem is azzal a céllal, hogy az érvelésnek, a meggyőzésre sóvárgó vitának nyisson utat. Hanem mert minden fényt, amit a nyelv és az értelem még mindig ad, az „ősélményre" kell irányítani, amelynek süket sötétjéből ezer ocsmány fogalomlábacskájával ez a világ-halál-misztika előkúszik. A háború, mely ebben a fényben lelepleződik, nem az „örök" háború, amelyhez ezek az újmódi németek imádkoznak, és nem is az „utolsó" háború, amelyről a pacifisták ábrándoznak. Valójában a háború csak ennyi: szörnyűséges alkalom – az utolsók egyike –, amikor a népek még helyrehozhatják egymás közti kapcsolataikat, amelyeket képtelenek voltak annak megfelelően rendezni, amilyen a kapcsolatuk a technika révén a természettel. Ha ez a helyreigazítás nem sikerül, szabdalja bár darabokra a vas, marja szét a gáz – elkerülhetetlenül – milliók testét, még a khtonikus rémerők bennfentesei, hiába hordják Klagest a borjújukban, még ők sem fogják megtapasztalni a tizedét sem annak, amit a természet kevés számú józan és kíváncsi gyermekének ígér, akik a technikában nem a pusztulás fétisét, hanem a boldogság kulcsát látják. Erről a józanságukról tesznek majd tanúbizonyságot, abban a pillanatban, amikor nem hajlandók a következő háborút mágikus fordulópontnak elismerni – el-

lenkezőleg –, a mindennapok képét fedezik fel benne, és épp ezzel a felfedezésükkel teljesítik be átalakítását polgárháborúvá, végrehajtva a marxista bűvész-fogást, az egyedülit, amely képes rá, hogy szembeszegüljön a sötét rúnavarázslattal.

KŐSZEG FERENC FORDÍTÁSA

EGY MESTERMŰ ELLEN

Max Kommerell
„A költő mint vezér a német irodalom
klasszikus korszakában"
című művéhez

Ha volna rátarti német konzervativizmus, a magna chartáját kellene látnia ebben a könyvben. De nincs már nyolcvan éve. Így valószínűleg nem járunk messze az igazságtól, ha feltételezzük, hogy Kommerell aligha akadt elmélyültebb bírálatra, mint az itt következő, amely más oldalról éri. A kritikus ritka emlékezetes pillanatot köszönhet a könyvnek: a mű minőségéről, megformáltságáról, a szerző illetékességéről nem kell számot adnia. Kétségbe vonni ugyanis egyiket sem lehet. Kevésszer írtak így a költészet történetéről; a sokoldalú fejtegetés élesen körülmetszett, áthatolhatatlan felszín, amely szimmetrikus gyémánt bizonyosságot takar: régóta tudjuk, hogy a George-iskola° Kába-szentélyének fekete kövét. A vér árától, a zene megvetésétől, a tömeggyűlölettől a fiúszerelemig nincs egy motívum, amely a hangos vagy suttogó hívásra ne sorakozna fel, és ne izmosodott volna meg, amióta utoljára találkoztunk vele. A kritikai maximák, az értékmércék – Gundolf még mesterdalnoki csörömpöléssel forgatta őket írásaiban – egy olyan tapasztalat izzásában olvadnak fel, amelynek nincs szüksége már mű és lét hieratikus különválasztására, hisz mindkettőben a fiziognómiai – a legszigorúbb értelemben vett nem-pszichológiai – látásmódot hitelesíti. Ezért jellemez majd min-

Max Kommerell: *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin.* Georg Bondi, Berlin, 1928. 486 old.

dent, ami az egyes szereplőkről – és nem is annyira a személyiségükről, mint inkább a barátságaikról, viszályaikról, találkozásaikról, elválásaikról – olvasható, a szemlélet egyedülálló pontossága és merészsége. Meghökkentő, milyen gazdagon sorjáznak az igazi antropológiai észrevételek – ahogy horoszkópokban, a chiromantiáról° szóló és általában az ezoterikus írásokban gyakran. A george-i hérosz-tan ugyanis ezekhez az okkult diszciplinákhoz számítandó. Itt a weimari múzsa-udvar alakjainak világítja meg hol a mantikus,° hol a páni, hol a szatírszerű, sőt kentauri vonásait. Az ember érzi, mennyit ültek a klasszikusok lovon.

Hogy szállta meg ekkora mozgékonyság ezeket a figurákat, amelyek annyira hajlamosak rá, hogy belemerevedjenek emlékművük pózába? A szerző nem tartotta magát ahhoz csupán, ami megtörtént; azt is felfedezte, ami nem játszódott le. Értsük meg jól: nem kitalálja, ahogy a fantáziaképeket kitaláljuk, hanem tisztán és egyszerűen felfedezi, híven az igazsághoz, mint olyasvalamit, ami nem történt meg. Történelemképe a lehetséges hátteréből emelkedik ki, a valóság reliefje erre a háttérre veti árnyékát. Ezzel összhangban semmi sincs effektusokra és felragyogó fényekre komponálva; a legmegformáltabbnak az látszik, ami rejtett és homályos. Most rajzolódnak ki első ízben a nagy ellenségeskedések – Jacobi a fiatal Goethe, Herder a weimari Goethe ellen, Schiller a Schlegelek ellen, Klopstock a király ellen –, a klasszikus kor barátságainak csak a velük való váltójátékban alakult ki a szilárd szerkezete. Az ellenségeskedések pártatlan ábrázolását nem várjuk és nem is kívánjuk. A hangsúlyok azonban jellemzőek a műre és titkos szándékaira. Véletlennek semmi sem véletlen itt, de tanulságosabb részlet is kevés akad, mint a két Schlegel megsemmisítése a Schillerrel való konfrontációban. Értelmetlen volna a „történelmi igazságszolgáltatást" keresnünk

benne. Másról van szó. A német lírának az a megújulása, amelyet George teljesített be, a romantikával kezdődik. A romantika a kezdete annak a filozófiai és kritikai fejlődésnek is, amely ma a george-i művel szembeszegül. Háttérbe szorítani a romantikát stratégiai szemszögből, nem céltalan, de némiképp gyanús vállalkozás. A saját tartásuk kezdeteivel a kebelükből fölébük nőtt erőket tagadják meg. A klasszikus korszak, ahogy hallunk róla, kései és nagyon államférfiúi felfedezése a Körnek. Nem véletlen, hogy kifejtésére éppen Wolters egyik tanítványa vállalkozott. George költészetének dialektikus vizsgálata minden bizonnyal a romantikát fogja a centrumába állítani; a heroizáló, ortodox szemlélet nem tehet okosabbat, mint hogy a romantikát, amennyire lehet, semmiségnek mutatja.

Valóban: a könyv olyan radikalizmussal, amilyet a Körből egyetlen elődje sem ért el, a német költészet ezoterikus történetét alapozza meg. Csak a profanum vulgus° számára irodalomtörténet ez; igazából a németek üdvtörténete. Találkozásokban, szövetségekben, testamentumokban és útmutatásokban lepergő történet, amely minden pillanatban átlendülhet az apokrifia, a kimondhatatlanság, a gyanússág régiójába. Tanítása az igaz németségről és a német felemelkedés kifürkészhetetlen útjairól, a német és a görög ingenium rokonsága körül kering, jövőtől terhesen. A görög küldetésnek a német az örököse; Görögország küldetése pedig: megszülni a héroszt. Magától értetődő, hogy ez a görögség, minden kapcsolódásától megfosztva, mitológiai erőtérként jelenik meg. Ha csak távolról is, nem véletlenül cseng össze Hölderlin egy híres levélrészletével – a görög és a német szellemről – a követelmény, hogy a hazafias költészetnek mélységesen át kell itatódnia azzal, ami a néptörzs, egyúttal azonban meg is kell őriznie a legmagasabb rendű belső távolságot tőle, és hogy csal-

hatatlan hitelesítője a szemérem. A szavak sejtetik, milyen jelentős műveltség veti latba az erőit, hogy germán istenek-alkonyát bűvöljön velük. Mert Jel, Tan, Kor, Vér és Sors, mióta a Lechter-nap, amely egykor fénybe borította őket, alámerült, megannyi viharfelhő az égen. Ők küldik útmutatóul a villámokat, hogy a nyomukban – mint Florens Christian Rang mondja, a németség legmélyebb kritikusa Nietzsche óta – „még sötétebben gyűrűzzön körül az éjszaka: a világ-halál iszonyatos világnézete a világ-élet helyett". Milyen erőtlen viszont és milyen terjengős a villámlást követő frazeológiai mennydörgés. Csakúgy dübörög tőle a Kör valamennyi könyve. A tanításaiknak azonban nem nyer meg feltétlenül; nem győz meg, ha az ember érzi, a beszélőkből sosem fogy ki a szufla. „A prédikátorok és szószólók köréből, szóljanak bár e legtisztább ügy érdekében, és a prédikációiknak ne legyen más tárgya, csak a szeretet – végül üres kézzel távozol, mert ezeknek, mindahányan vannak, a legértékesebb ember is csak anyag." Ezt a tapasztalatot – Goethéét Lavaterrel – Kommerell mesteri módon önti formába. De valamelyest az ő könyvével is ez a tapasztalatunk. Minél tovább jutunk benne, annál inkább szétfoszlik Hellas képe a reggel vakító fényében, „amikor az ifjúság egységbe forrva és az egykor túlontúl mélyre temetett fegyverek csörgése közepette az új haza születését érzi". „Ezt a valóságot – hangzik másutt – »hős« szavunk még nem járta meg ... De valami, ami most még nem valóságos, körüllengi a szót: a szomszédos népek a hős megnevezését a görögöktől vették át, *mi* viszont tősgyökeres szóval rendelkezünk, és így annak is várományosai vagyunk, amit a szó jelöl. De ha a szóban és várományosságunkban az rejlik, hogy a hős félisten lesz, kit rettentene jövendő sorsunkban a legsúlyosabb pöröly és a legforróbb olvasztóláng?"

Virágos, képes beszéd? Dehogyis: acélrúnák csörömpölése, a

szektanyelv veszedelmes anakronizmusa. Teljesen ezt a könyvet csak akkor lehet megérteni, ha tüzetesen megvizsgáljuk a szektáknak a történelemhez való viszonyát. Mert a történelem sosem a tanulmányaik tárgya, hanem az igényeik objektuma. Eredetcímkeként vagy paradigmaként maguknak próbálják megszerezni azt, ami volt. Így lesz itt is a klasszikus kor mintakép. Kommerell arra törekszik, hogy a klasszikus korból konstruálja meg az első kánoni példát a kor elleni német felkelésre, a németek szent háborújára a század ellen, ahogy George hirdette meg utóbb. Az első számú feladat ármost a tézis megalapozása lenne, másodjára ki kellene kutatni, hogy győzelmes volt-e a harc, harmadszor pedig megvizsgálni, vajon valóban példás volt-e. A szerzőnél az első feladat a második, a harmadik az első helyre kerül. Méghozzá úgy, hogy a harcban paradigmát lát, tehát győzelmesnek nyilvánítja, azt pedig, amiért a harc folyt, a résztvevők álláspontját, kézlegyintéssel intézi el. Nos, hogyan álltak a frontok? Lehetséges volna ezt az összetett és éppen összetettségében – Goethe mutatja – lehangoló folyamatot a heroikus és a sekélyes játékára-ellenjátékára redukálni? Jócskán van, ami heroikus a klasszikus kor alakjaiban; a kor egészében éppen nem volt heroikus, inkább a rezignált szellemi tartás jellemezte. És az egy Goethe kivételével nem volt senki, aki anélkül hogy összeroppant volna, végig állta a harcot. Schiller és Herder tönkrement belé. Weimaron kívül pedig egy Hölderlin elburkolta arcát a „mozgalom" elől. Ami viszont Goethét illeti – az ő szembeszegülése a korral egy restauratív uralkodó természet szembeszegülése volt. Forrásai nem holmi antik múltból, hanem a legrégibb hatalmi – sőt a legrégibb természeti – viszonyok őskőzetéből törtek fel. Schiller ezzel szemben a maga szembeszegülését történelmileg konstruálta meg. Az ő restauratív tartása érzület volt, az őseredetiséghez semmi köze. Kommerell mindezt éppúgy tudja, mint

bárki más. De nem érdekli. Számára mintha az antikság és vele együtt általában a történelem Napóleonnal, az utolsó hérosszal véget is ért volna.

A mű nagysága természetesen teljes egészében az efféle anakronizmusokhoz kötődik. Kommerell az életrajzírás nagy, plutarkhoszi vonulatát támasztja föl. Könyve tehát a Ludwig-féle újabb divat-életrajztól még távolabb van, mint a gundolfi költőtörténettől. Plutarkhosz képszerűen, gyakran példaképszerűen ábrázolja hősét, de az olvasó számára teljességgel kívülről. Ludwig bensőségessé akarja formálni az olvasó, de elsősorban önmaga kedvére. Bekebelezi, felszívja, hogy semmi sem marad belőle. Az efféle művek sikerének az a titka, hogy mindenkit hozzásegítenek egy kis „meghitt Napóleonhoz", egy „meghitt Goethéhez". Valaki szellemesen, de pontosan jegyezte meg: ahogy egyszer az életében majd mindenki hajszál híján milliomos lett, a legtöbb emberről azt is el lehet mondani, hogy megvolt benne a lehetőség, hogy nagy ember legyen. Ludwig fogása, hogy iszamos ösvényeken visszavezeti olvasóit ezekhez a fordulópontokhoz, és elnyűtt létüket egy hősi élet nagy vázlataként állítja eléjük. A Kommerell megidézte Goethe egy pillanatra sem közösködik az olvasóval, az olvasó hangulatához pedig végképp semmi köze. Így lehetséges, hogy a goethei ifjúkor fejlődésrajza – *A vándor és a társai* című fejezet – egy *Költészet és valóság*-kommentár méltóságával hat. Az, hogy a fejezet Goethe ifjúságát milyen módon, a korabeli vezérség formáival való összeütközés szemszögéből tárgyalja, több mint tanulságos. Erre épül aztán a költő kapcsolatának ábrázolása Karl Augusttal, amit Kommerell az emberformálás és nevelés példájának tekint Goethe életében, s ennek az összefüggésteljes tükröződését látja még a Napóleonnal és a Byronnal való kapcsolatban is; ilyen ihletett fejezet Goethe életéről kevés született. A „fejedelem és költő" vi-

szony történeti, azaz nemcsak időtlen, mitologikus ábrázolását, amiből pedig kiderülne, mi volt benne a különleges a német államban 1780 körül, méltánytalan volna számon kérni. Ami van, az is elég. A tónus, ahogy Schelling a leveleiben az öreg Goethét megszólítja, hódoló alázatában olyan lélegzetállító, hogy súlyából még a halál sem vett el semmit. Az ilyen helyeken az értelmezés önmaga ellentétébe csap át: merészségének és sikerének csúcspontján egyszerű, objektív, hiteles olvasássá lesz. A szerző úgy veszi kezébe az élet óráit, ahogy egy nagy gyűjtő a régiségeket. Nem, nem beszél róluk; látjuk őket, mert tudva, kutatva, áhítattal, megindultan, mérlegelve, kérdve forgatja őket a kezében, minden oldalról szemügyre veszi, és nem a beleélés hamis, hanem a hagyomány igazi életét leheli beléjük. A legszorosabban összefügg ezzel a szuverenitása: a gyűjtő szuverenitása. A rendszerezőnél egy világ választja el a pozitívumot a negatívumtól; itt a kettő – vonzódás és elutasítás – egymásba kulcsolódnak. Egyetlen verset emel ki egy dalciklusból, egyetlen pillanatot egy életfolyamatból: szigorúan különválaszt személyeket és gondolatokat, amelyek szellemükben látszólag közeli rokonok.

Hogy alapjában Kommerell is milyen kevéssé vállalkozhat a klasszikus kor „megmentésére”, azt leginkább *A törvényhozás* című fejezet bizonyítja. Itt mutatkozik meg, mennyire elidegenedettek vagyunk attól, ami Goethének itáliai útján az antik művészet kinyilatkoztatását adta; mennyi rokokó rejtőzik még az ő életművében is, mennyire képtelenség elfogadni művészeti kritikáinak – ha nem is a maximáit, de a mintaképeit. Kommerell képét a klasszikus korról, már amennyiben maradó érvényű, az élteti, hogy Kommerell felismeri a korban az uralmi igényt. Csakhogy az uralmi igény tehetetlensége éppúgy hozzátartozik a klasszikus kor képéhez, mint a jogcíme rá. „Az átlagosan művelt ember – írja a szerző – máig nem értet-

te meg teljesen a weimari műveltség alfáját és omegáját; szégyenletes meztelenségét fedi a koldusgőg teológiai-filozófiai-zenei felségjelével: túl van a látszatokon." Ha így igaz – márpedig igaz –, súlyosan félreérthetőnek, sőt, kétértelműnek kellett lennie magának a weimari műveltségnek is. Félreérthető volt, olyan iszonyúan félreérthető, hogy a század közepén, amikor a nyárspolgárság elszántan hátat fordított a nép legnemesebb örökségének, Schillere nevében tette, és egy Nietzschére volt szüksége hozzá, hogy kételkedni kezdjen, vajon Weimar és Sedan szelleme összeegyeztethető-e.

A szerző zárszava a klasszikus korról szükségképpen arra kárhoztatott, hogy ismét csillagkép- és sorsbölcsesség legyen: „Nehezen megfejthető sors érlelődött a számunkra, amilyen egyetlen más népnek sem: az uralom megoszlása várt ránk, és egy kettős – nyílt és titkos – pillanat. Hölderlin gyürkőzései a korszellemmel, mutassa bár ugyanazt az évet a naptár, már egy másik törvény alá tartoznak: Hölderlin pillanata nem kevésbé igazi, de más középpontra utal, mint a Goethéé, és Jean Paul álomalakjai is csak addig tűnnek vértelennek, amíg evilági testvéreik nem lépnek a földünkre. Ennyi minden mozdult e két német évtizedben, rejtélyes teljességgel, és szellemi égboltunkon egyszerre delelt a nap, piroslott a hajnal, és ragyogtak az örök csillagok." Mindez igaz, szép és sokat jelentő. Nekünk azonban éppen az ilyen virágszerűen nyitott és virágosan lángoló szemléletmód ellenében kell hitet tennünk a szerény külsejű igazság, a mag, a termékenység lakonizmusa mellett, és egyúttal az elmélet mellett, amely hátat fordít a látvány igézetének. Vannak időtlen képek, de időtlen elméletek bizonyosan nincsenek. Az elméleteket nem a hagyomány, csakis az eredetiségük minősíti. Az igazi kép lehet régi, az igazi gondolat új. Mai. Talán nyomorúságos a ma, elismerjük. De akármilyen, keményen meg kell ragadni a szarvánál, hogy ki-

vallathassuk a múltat. Ő a bika, amelynek vérével meg kell tölteni a gödröt, hogy a szélén megjelenjenek az eltávozottak árnyai. A gondolatnak ez a halálos döfése: ez hiányzik a Kör munkáiból. Ahelyett hogy feláldoznák, elkerülik a mát. Minden kritikában kell legyen valami marciális, a kritikának is van démona. Az olyan kritika, amelyik csak szemlél, elfakul, adós marad a megfejtéssel, amellyel a költészetnek tartozik, megfosztja hozadékától. Ne feledjük, a kritikának, hogy nyújtson valamit, önmagát feltétlenül igenelnie kell. Sőt talán – gondoljunk a Schlegel-fivérek nézeteire – önmagának kell adnia a legmagasabb rangot. Kommerell távol áll ettől a felfogástól. Az ő elképzelése szerint „a gondolkodó örökre kívül rekedt a művész teremtő ártatlanságán". Hogy az ártatlanság a teremtő szellemet sosem óvja meg, viszont a teremtő szellem újra meg újra létrehozza az ártatlanságot – ilyen fesztelen igazságnak Stefan George tanítványa nem adhatja oda magát.

Egy Hölderlin-fejezet zárja a német üdvtörténetet. A férfiképmás, amely elénk tárul belőle, egy új vita sanctorum° részlete és semmiféle történelem számára nem asszimilálható. Az amúgy is szinte elviselhetetlenül vakító körvonalak mellé éppen itt az elmélet rakhatta volna föl a hiányzó árnyékokat. De nem ez volt a cél. Intő jelet kellett kreálni belőle a német jövő számára. Szellemkezek fogják ráírni egy éjjel: „Késő!" Hölderlin nem azok fajtájából való, akik feltámadnak, és a tartomány, amelynek látói előtt hullák víziója jelenik meg, nem az övé. Míg meg nem tisztul, nem lehet újra Németország ez a föld, megtisztulni azonban nem tisztulhat meg Németország nevében; főképp nem ama titkos Németországban, amely a hivatalosnak végtére is csak fegyverraktára: falán egymás mellett függ a ködsüveg és az acélsisak.

KŐSZEG FERENC FORDÍTÁSA

BALOLDALI MELANKÓLIA

Erich Kästner új verseskötetéről

Kästnernek ma már három vaskos verseskötete van. Aki azonban a strófái jellegét kutatja, jobb, ha kitart megjelenésük eredeti formája mellett. Könyvben egymás mellé szorulnak és egy kissé nyomasztóak, a napilapokban viszont cikáznak, mint a hal a vízben. Ha a víz nem éppen tiszta, ha némi szemét is úszkál benne – annál jobb a szerzőnek: poétai halacskái csak híznak rajta.

E versek kedveltsége egy réteg felemelkedésével függ össze, amely hatalmi pozícióit a gazdaságban leplezetlenül a birtokába vette, és gazdasági arculatának maszk nélküli meztelenségére fölöttébb büszke. Nem mintha ez a réteg, amely csak a sikerre nézett, és csak a sikert respektálta, a legerősebb pozíciókat foglalta volna el. Eszménye ahhoz túl légszomjas volt. Gyermektelen, szerény alapokról felkapaszkodott ügynökök teremtették, akik – ellentétben a pénzmágnásokkal – nem évtizedekre és a család javára diszponáltak, hanem csak maguknak, szinte csak szezonzárásig. Ki nem ismeri őket: álmatag csecsemőszemüket a szarukeretes szemüveg mögött, széles tésztaarcukat, elnyújtott hangjukat és a fatalizmust mozdulataikban, gondolkodásmódjukban. Természete szerint egyedül ez az a réteg, amely számára a költőnek mondanivalója van,

Erich Kästner: *Ein Mann gibt Auskunft* (Egy férfi felvilágosítást ad). Deutsche Verlags Anstalt, Stuttgart, Berlin, 1930. 112 old.

és amelynek úgy hízeleg, hogy felkeléstől lefekvésig nem is annyira elébe tartja, inkább utána cipeli a tükröt. Strófaközei a zsírgyűrűk a nyakán, rímelése a duzzadt ajka, a cezúrái a grüberlik a húsában, poénja pedig a szeme bogara. Anyaga és hatása erre a rétegre korlátozódik; rebellis hangsúlyai nem jutnak el a lekerültekhez, és iróniája sem a nagyiparosokhoz. Ez a líra ugyanis, bármit mutasson is a látszat, elsősorban a középréteg – ügynökök, újságírók, személyzeti főnökök – rendi érdekeit védi. A gyűlölet pedig, amelyet közben a kispolgárság ellen hirdet, maga is kispolgári, nagyon is intim színezetű. A nagyburzsoáziával szemben viszont szemmel láthatólag veszít ütőerejéből, s végül az alábbi fohászban elárulja, hogy mecénásra vágyik: „Ó, lenne csak tucatnyi bölcs, nagypénzűek." Nem csoda, hogy amikor egyik *Himnusz*-ában a bankárral számol le, éppoly fonák módon családias, amilyen fonákul gazdasági, amikor az *Egy anya számvetése* című versében egy proletárasszony éjszakai gondolatait ábrázolja. Az otthon és a járadék: végül is ez a kettő a fékszár, amelyen a magasabb jövedelmi osztály a nyavalygó költőt vezeti.

A költő elégedetlen, sőt, mélabús. Mélabúja azonban rutin. A rutinosság azt jelenti, hogy idioszinkráziáit feláldozta, undorodási képességét elvesztegette. Innen a mélabú. Esetét ez a körülmény némileg hasonlóvá teszi a Heinééhez. Verseit rutinosan elhelyezett megjegyzésekkel itt-ott be is horpasztja, s e horpadásokkal lakkozott gyereklabdáinak a rögbilabdák tekintélyét kölcsönzi. Még rutinosabb az iróniája, amely a magánvélemény gyúrt tésztáját, mint egy sütőpor, megkeleszti. Csak az a kár, hogy pimaszsága a legkevésbé sincs arányban a rendelkezésére álló ideológiai vagy politikai erőkkel. Nem utolsósorban épp a provokációi rugója, az ellenfél groteszk lebecsülése árulja el, mennyire elveszett pozíció ezé a radikális baloldali értelmiségé. A munkásmozgalomhoz kevés közük van.

Létezésük inkább polgári bomlástünet, annak a feudális mimikrinek a megfelelője, amelyet a császárság a tartalékos hadnagyokon csodált. A Kästner, Mehring, Tucholsky típusú radikális baloldali publicista a hanyatló polgárság proletár mimikrije. Körükből – szerepükhöz híven – a politikában pártok helyett klikkek, az irodalomban iskolák helyett divatok, a gazdasági életben termelők helyett ügynökök kerülnek ki. Az utóbbi tizenöt évben a baloldali értelmiség maga is szakadatlanul ügynöke volt minden szellemi konjunktúrának, az aktivizmustól az expresszionizmuson át az új tárgyiasságig.° Képviselői politikai jelentősége azonban annyi volt csak, hogy a forradalmi reflexeket, ha a polgárság körében jelentkeztek, a fogyasztónak szállítható mulatságos szórakoztatóipari cikké alakították át.

Így sikerült az aktivizmusnak° a forradalmi dialektikájával felöltetnie a józan ész osztályszempontjából határozatlan képét. Az aktivizmus volt a Fehérnemű Hét az értelmiség-árudában. Az expresszionizmus a forradalom gesztusait, a felmeredő kart, az ökölbe szorított kezet dobta piacra, papírmaséból. Reklámhadjárata után az új tárgyiasság – Kästner verseinek forrásvidéke – hozzáfogott a leltározáshoz. Mi van még raktáron, amikor a „szellemi elit" belekezd érzései lajstromozásába? Maguk az érzések? Rég elkótyavetyélték őket. A hűlt helyük maradt: ezeken a poros bársonyszíveken sorakoztak egykor az érzések – természet és szerelem, lelkesedés és emberség. Az üres formákat simogatják hát, elrévülten. Újmódi iróniával azt hiszik, hogy az állítólagos sablonokban több van, mint magukban a dolgokban, nagy dolgot csinálnak a szegénységükből, és ünnepet ülnek az ásító üresség felett. Ebben a tárgyiasságban ugyanis az az új, hogy az egykori szellemi javak nyomaival éppúgy felvág, mint a polgár az anyagi ja-

vakéval. Kedélytelen helyzetben kedélyesebben még sosem rendezkedtek be.

Egy szó mint száz: a baloldali radikalizmus olyan magatartásmód, amely már semmiféle politikai akcióval nem vág öszsze. Nem ettől vagy amattól a politikai irányzattól áll balra, hanem általában attól, ami lehetséges. Hisz kezdettől fogva kizárólag azon igyekszik, hogy negativisztikus nyugalomban élvezze önmagát. A politikai harc átváltoztatása a döntés kikényszerítésének módszeréből szórakoztató objektummá, termelőeszközből fogyasztási cikké – ez az effajta irodalom utolsó slágere. Kästner, aki nagy tehetség, mesterien bánik hatáseszközeivel. Mindenekelőtt egyfajta viselkedésmódra kell itt felfigyelnünk, amely számos költeményének már a címében kifejeződik. Akad versei közt egy *Elégia tojással,* egy *Karácsonyi ének vegyileg tisztítva,* akad *Öngyilkosság a családi kádban, Egy stilizált néger végzete* és a többi. Miért kedveli az efféle ficamokat? Mert a kritikát és a megismerést karnyújtással elérhetné; csakhogy ezek elrontanák a játékot, tehát semmiképpen sem juthatnak szóhoz. A költőnek gúzsba kell kötnie őket, kétségbeesett rángatózásuk így végre úgy hat, mint a kígyóember mutatványa: szórakoztatja a népes bizonytalan ízlésű közönséget. Morgensternnél a hülyéskedés csak a visszája volt a menekülésnek a teozófiába. Kästner nihilizmusa semmit sem rejt; olyan, mint egy szájüreg, amely az ásítástól nem tud becsukódni.

A kétségbeesésnek ezzel a különös fajtájával, a meggyötört stupiditással a költők korán ismeretséget kötöttek. Az utóbbi évtizedek igazi politikai költészete legtöbbször heroldként járt az események előtt. 1912–13-at írtunk: Georg Heym lírája öngyilkosok, börtönlakók, betegek, tengerészek, elmebajosok örökké észrevétlen közösségeinek meghökkentő ábrázolásával a tömegeknek azt az akkoriban még képtelennek tetsző közérze-

tét vetítette előre, amely 1914 augusztusában vált nyilvánvalóvá. Verseiben már a mindent elborító vérözönre készülődött a föld. És még jóval azelőtt, hogy az áradatból felmagaslott volna az egyetlen hegycsúcs, az aranymárka Ararátja, amelyen Nagybél, Prémhas és Cicamaca foglalt el minden talpalatnyi helyet, a háború első napjaiban elesett Alfred Lichtenstein lökte a szemünk elé a szomorú pöffeteg alakokat, akikre Kästner a sablonokat találta meg. Mi különbözteti meg a polgárt ebben a korai, még preexpresszionista változatban a későbbi, posztexpresszionista változattól? Az excentricitása. Nem véletlen, hogy egyik versét Lichtenstein egy bohócnak ajánlotta. Az ő polgárainak még a csontjaiban bujkál a kétségbeesés bohóckodása. Excentrikusságukból még nem csináltak műsorszámot a nagyvárosi szórakoztatóipar számára. Még nem teljesen jóllakottak, még nem annyira ügynökök, hogy ne érezzenek homályos szolidaritást az árucikkekkel, amelyekre az értékesítési válság már rávetette árnyékát. Aztán jött a béke: a munkanélküliség néven megismert fennakadás az emberáru értékesítésében. Az öngyilkosság pedig, ahogy Lichtenstein versei propagálták, kiárusítás, az emberáru értékesítése dömpingáron. Minderről Kästner strófái nem tudnak már semmit. Taktusuk azokét a nótákét követi, amelyekre a szegény gazdagok nekibúsulnak: a jóllakott szomorúságához szólnak, aki a pénzét már nem tudja teljes egészében a hasára költeni. Meggyötört stupiditás: ez a vége a melankólia kétezer éves metamorfózisának.

Kästner versei a nagyjövedelműeknek valók, azoknak a szomorú, nehézkes bábuknak, akiknek hullákon át visz az útja. Szilárd páncélzatukkal, lassúdad mozgásukkal, vak tetteikkel ők a tank és a poloska légyottja az emberben. Kästner verseiben annyi nyüzsög belőlük, mint egy belvárosi kávéházban üzletzárás után. Nem csoda, hisz ezeknek a verseknek éppen

az a funkciója, hogy kibékítse a típust önmagával, megteremtse az azonosságot foglalkozásbeli és magánéletük között; ezt az azonosságot köreikben „emberi”-nek nevezik, holott valójában bestiális, mert igazi emberség – a mai körülmények között – csak a két pólus feszültségéből támadhat. A feszültség teremt eszméletet és tettet: őket megteremteni a feladata minden politikai lírának; a követelmények ma legszigorúbban Brecht verseiben teljesülnek. Kästnernél viszont önhittség és fatalizmus uralkodik. A termelési folyamattól legmesszibb állók fatalizmusa ez: bizonytalan széptevésük a konjunktúra körül az olyan férfi viselkedésére emlékeztet, aki teljesen rábízza magát emésztése jósorsára. A mordulások ezekben a versekben szélgörcsöt jeleznek, nem földcsuszamlást. A székrekedés és a mélabú mindig is párban járt. Mióta azonban a társadalmi testben panganak a nedvek, mindenfelől rothadásszag csap meg. Kästner lírájától nem frissül fel a levegő.

KŐSZEG FERENC FORDÍTÁSA

KARL KRAUS

Gustav Glücknek

I

ÖSSZ-EMBERI

Milyen hangos lesz minden.

Szavak versben II.°

Régi metszeteken ott a Hírnök, amint rikoltva, égnek meredő hajjal, kezében papírlapot lengetve, sietvén közeleg, és e lapról, mely csupa háborúság és járvány, gyilkos üvöltés meg jajszó, tűzvész és szomjhalál, terjed mindenütt a „Legújabb Újság". Ilyen szellemben, a szó shakespeare-i jelentésének értelmében újság a *Fáklya.*° Csupa árulás, földrengés, méreg és tűzvész hírével lobog a mundus intelligibilis° köréből. Gyűlölete, amellyel a láthatatlan hemzsegő sajtónépséget üldözi, több, mint erkölcsi: vitális gyűlölet ez, amilyennel csak egy ős-ős átkozhatja a magvából elfajzott törpenemzetséget. És már az is iszonyat a fülének, ha a „közvélemény" szót hallja. A vélemény mindig magánügy. A nyilvánosságra csak az ítélkezés tartozik. A nyilvánosság: bíráskodik; vagy ha nem, nem is létezik. De hát épp ez az értelme a sajtó által megtermelt közvéleménynek: hogy a köz képtelen legyen ítélni, meghonosodjék benne viszont a felelőtlenség, az uniformizáltság tudata. Valóban, hasonlíthatók-e a napilapoknak még a legpontosabb információi is ahhoz a hajmeresztő aprólékossághoz, amellyel a *Fáklya* a jogi, nyelvi és politikai tények bemutatására veti magát? A közvéleménnyel nem kell törődnie. Mert ez az „újság", vértől csöpögő újdonságaival, kiköveteli úgyis az ítélkezést. Méghozzá a legszilajabbul s -vadabbul épp: a sajtó felett.

Az a gyűlölet, amellyel Kraus az újságírókat rohamozza,

már önmagában véve sem fakadhat pusztán abból, amit az újságírók tesznek – legyen ez a tevékenység bármily megvetésre méltó is akár; az ilyen gyűlölet tárgyának létéből indul, függetlenül attól, hogy ez a lét a magáéval ellentétes vagy rokon. Valójában persze ez is, az is. A legújabb újságíró-kép már az első mondatával úgy jellemzi a zsurnalisztát, mint „olyan embert, aki önmaga s létezése, valamint a dolgok puszta létezése iránt kevéssé érdeklődik, hanem a dolgokat csak vonatkozásaikban érzékeli, elsősorban ott, ahol e vonatkozások eseményekbe ágyazódnak – s ő csak ebben a mozzanatban zárul egésszé, válik lényegivé és elevenné". Mi ez a mondat, ha nem a Kraus-kép negatívja? Csakugyan: ki tanúsíthatna égetőbb érdeklődést önmaga s létezése iránt, mint épp ő, aki sosem szabadulhat e témától, ki figyelhetne lázasabban a dolgok puszta létezésére, eredetére, kit sodorhatna világosabb kétségbeesésbe az esemény összetalálkozása az időponttal, a szemtanúval vagy a kamerával? Végül minden energiáját egyesítette a frázis elleni harcban, mert a frázis a nyelvi kifejezője annak az önkénynek, amellyel az újságírásban az aktualitás uralomra kerül a dolgok felett.

A sajtó ellen vívott harcának erre az oldalára a leginkább harcostársának, Adolf Loosnak életművéből vetül éles fény. Loos gondviselésszerű ellenfelei azok az iparművészek és építészek lettek, akik a Wiener Werkstätten° körében fáradoztak új iparművészet megteremtésén. Jelszavait Loos számos dolgozatban, igazán maradandó formában *A díszítés – bűn* című, 1908-ban a *Frankfurter Zeitung*-ban megjelent cikkével foglalta össze. Ragyogó villám gyúlt ki e cikkben, és a legfurcsább cikcakkokkal haladt célja felé. „Goethe szavait olvasva, hol is a filiszter s egynémely műértő mű-értése dorgáltatik, mely rézkarcok s reliefek letapogatásában nyilvánul, mind biztosabban fölismerte, hogy amit érintésre szánnak, nem lehet

műalkotás, ami viszont műalkotás, ahhoz nem kell nyúlkálni." Loos tehát elsősorban arra törekedett, hogy a műalkotást és a használati tárgyat különválassza, s ekképp irányult Kraus igyekezete elsődleg arra, hogy információ és műalkotás egymásba ne omoljék. A zughírlapíró fogalma szívből-egy az ornamentikus fogalmával. Ornamentikusként, újságírás és költészet határainak leleplezőjeként, a poétai s prózaírói tárca megteremtőjeként Kraus sosem fáradt bele abba, hogy Heinét denunciálja, sőt, később még Nietzschét is mellé állította pellengérjére, mondván, hogy az aforizmatikát elárulta az impresszionizmusnak. „Véleményem szerint", olvashatjuk ez utóbbiról, „... a múlt fél évszázad fölbomlott európai stílusának elemvegyülékéhez hozzáadta még a pszichológiát, s a nyelv új szintje, melyet megteremtett, az esszéizmusé, miként a Heine-féle az eltárcásodásé." S e két forma – az esszé meg a tárca – ama krónikus betegség tünete lenne így, melynek csupán lázgörbéjét határozzák meg a megállások és álláspontok, ez a kór pedig, jelesül: a hamisság. A hamis, a nem-az-ami leleplezéséből született meg ez a sajtó elleni harc. „Ugyan ki hozta a világra ezt a nagy fölmentést: hogy képesek vagyunk rá, amik nem vagyunk?"

A frázis. Megint csak a technika torzszülötte. „Az újság apparátusa csakúgy, mint a gyáraké, nem lehet meg munka- és piacterület nélkül. A nap bizonyos időpontjaiban – a nagyobb újságoknál kétszer-háromszor – bizonyos mennyiségű munkát kell teremteni s előkészíteni a gépezetnek. Méghozzá nem valamiféle anyagból: hanem addigra már mindennek, ami időközben bárhol, az élet bármely területén, a politikában, a gazdasági életben, a művészetben stb. történt, *ott* kell lennie, újságíróilag földolgozva." Vagy, hatalmas ívű sűrítéssel-lerövidítéssel, Krausnál: „Fölvilágosítást kellene adnia a technikáról, hogy bár új frázist alkotni nem képes, az emberiség szel-

lemét mégis meghagyja abban az állapotban, mely a régit nem nélkülözheti. A megváltozott életnek s a magával hurcolt életformának ebben a kettős állapotában leledzik s tenyészik a világ nyavalyája." E szavakban Kraus egy-rántással meghúzza azt a csomót, amellyé technika és frázis kötődik. A megoldás természetesen egy másik hurok képében következik el: eszerint az újságírás alapvetően a nyelv megváltozott funkciójának kifejeződése a magas fokúan fejlett kapitalizmus világában. A Kraus kérlelhetetlen fölfogása szerinti frázis az áruvédjegy, mely a gondolatot forgalomképessé teszi, a szóvirág pedig, az ornamentika adja előszereteti értékét. De épp ezért, a nyelv fölszabadítása azonos lett a fráziséval: hiszen a frázist kell a termelés merő lenyomatából a termelés eszközévé tenni. Ennek modelljeit, ha nem elméletét példázza olykor maga a *Fáklya;* formulái mindig csomózó-, sosem oldozó-fajták. Biblikus pátosz, mely a bécsi élet visszásságaihoz rögződik nyakasan – ez az útja, mellyel a jelenségeket közelítené. Nem elégszik meg azzal, hogy az egész világot hívja tanúul egy fizetőpincér helytelenkedéséhez; de még a holtakat is fölkelti hozzá. – Joggal. Mert e bécsi kávéházi, társasági és sajtóbotrányok mesquine és penetráns° bősége csak bizonyos előérzet észrevétlen híradása, olyas tudásé, mely azután hirtelen, hamarább, mint bárki rádöbbenhetett volna, valódi, legkorábbi tárgyára bukkant, hogy két hónappal a háború kitörése után nevén is nevezze az „Ebben a nagy időben" kezdetű beszéddel, mely minden démont, e megszállott ember lelke-népét odaszabadította kortársainak disznófalkája közé.

„Ebben a nagy időben, melyet én ismertem még, amikor egész kicsi volt; s amelyik újra kicsi lesz, már ha marad rá ideje; s amelyet mi, mert a szerves növekedés birodalmában efféle átalakulás nincs, inkább vastag időnek és a leginkább aztán még nehéz időnek neveznénk; ebben az időben, amikor

épp az történik, amit elképzelni sem lehetett, és amiben meg kell *történnie* annak, amit *elképzelni* se lehet, s ha lehetne, nem történne meg; – ebben a komoly időben, mely halálra nevette magát már csak ha arra gondolt is, hogy esetleg még komolyan vehetik; mely tragikumától meglepve szórakozást óhajt, és önmagát tetten érve szavak után kapkod; ebben a hangos időben, amikor minden morajlik a jelentésekben foglalt tettek borzongató szimfóniájától, és a jelentésektől, melyek tetteket eredményeznek: ebben itt ne várják, kérem, saját szavamat. Semmit, ezen kívül, melyet a hallgatás még épp megóv a félreértelmezéstől. Túlságosan mély bennem a változhatatlanság tisztelete, a nyelv alárendeltségéé a szerencsétlenséggel szemben. A képzeletszegénység birodalmaiban, ahol az ember lelki éhínségben múlik ki, bár lelki éhséget nem is érez, ahol tollakat vérbe mártanak, és tintába kardokat, meg kell tenni azt, amit nem gondolnak, ám amit csak gondolnak, az kimondhatatlan. Ne várják, kérem, saját szavamat. És újat mondani, azt se bírnék; mert a szobában, ahol ír az ember, oly nagy a lárma, s hogy állatok zaja-e, gyerekeké vagy csak mozsaraké, nem kell most eldönteni. Aki tetteknek megfelel: szót és tettet gyaláz, és kétszeresen megvetendő. Nem halt ki az erre-hivatottság. Akiknek nincs mit mondaniok, mert a tetteké a szó, beszéljenek tovább. Akinek valami mondanivalója van, lépjen elő és hallgasson!"

Beszél ez mindenért, amit Kraus írt; mert minden, amit írt, kifordított hallgatás, hallgatás, melynek fekete lebernyegébe belekap az események vihara, hátracsapja, rikító bélését kifelé fordítja. S bármily bőséggel jönnek ezek az indító széllökések, mindegyik meglepetésszerű hirtelenséggel tör rá. Pontos gépezet indul el mindannyiszor, hogy megküzdjön az indíttatással: szóbeli és írásbeli kifejezési formák egymásbajátszása révén minden helyzet polemikus lehetőségei alapjáig kime-

ríttetnek. S hogy milyen óvintézkedésekkel veszi körül magát Kraus, kiderül ama szerkesztőségi közlemények szögesdrótjából, mely a *Fáklya* minden füzetét övezi, és kiderül a „saját írásaiból" tartott fölolvasások programjainak s konferenciáinak kés-éles meghatározásaiból s fönntartásaiból. Hallgatás, tudás, lélekjelenlét: ez a hármasság alkotja a polemikus Kraus alakját. Hallgatása duzzasztómű, mely előtt tudása tükörfelületű tárolója egyre mélyül. Lélekjelenléte nem hagyja, hogy kérdéseket tegyenek föl neki, sosem hajlandó a nekiszegezett alapelveknek megfelelni. Első dolga inkább az, hogy a szituációt leszerelje, a valódi kérdésföltevést, melyet rejt, föltárja, s válasz helyett ezt nyújtsa át az ellenfélnek. Ha Johann Peter Hebelnél a tapintat konstruktív, alkotói fele éri el csúcspontját, Krausnál a destruktív, a kritikai. De a tapintat mindkettőjük számára morális lélekjelenlét – mondja Stössl ezt „dialektikában-finomult érzület"-nek – és egy ismeretlen, az elismertnél fontosabb konvenció kifejezése. Kraus olyan világban él, amelyben a leggyalázatosabb tett is még faux-pas;° a monstruózusban még különbséget tesz azonban, méghozzá épp azért, mert mércéje sosem az a polgári illedelem, mely a házi sütetű gazemberség határvonalánál magasabbra hágva, oly hamar lihegni kezd, hogy a világtörténelmi méretű hitványság fölfogására már nem képes.

Kraus mindig is ismerte ezt a mércét, egyébként pedig az igazi tapintatnak nincs is más mértéke. Csak ez a teológiai. Mert a tapintat korántsem olyas adomány – ezt csak az elfogultak képzelik! –, mely a viszonyok összességének mérlegelése után mindenkit hozzájuttat ahhoz, ami társadalmilag jár neki. Ellenkezőleg: a tapintat az a képesség, melynek jegyében a társadalmi viszonyokat – anélkül mindazonáltal, hogy belőlük indulnánk ki! – természeti viszonyokként, mi több, paradicsomiakként kezeljük, s így nemcsak a királyhoz közelí-

tünk máris úgy, mintha koronával a homlokán született volna, de a lakájhoz is: mintha libériás Ádám lenne. Ez a noblesse° volt Hebel tulajdona – papi tartásában; Krausé ugyanez – vérben. Teremtmény-fogalma olyan spekulációk teológiai örökségét tartalmazza, amelyek utoljára a XVII. században voltak aktuális, összeurópai érvényűek. E fogalom teológiai magva azonban megváltozott, s e változás következtében egészen fesztelenül föloldódott az osztrák világiság össz-emberi krédójában, mely a teremtést templommá tette, ahol azután csak hébe-hóba emlékeztet a rítusra a ködök enyhe tömjénillata. Ezt a krédót Stifter formázta meg a legérvényesebben, és visszhangja mindenütt kivehető, ahol Kraus állatokkal, növényekkel, gyerekekkel foglalkozik. „A levegő mozgását, írja Stifter, a víz csepegését, a gabona növekedését, a tenger hullámzását, a föld zöldellését, az ég csillogását, a csillagok remegő fényét én mind-mind nagynak tartom; a pompával fölvonuló vihart, a házakat hasogató villámot, a hullámokat torlató szélvészt, a tűzhányó hegyet, az országok földjét betemető földrengést nem tartom nagyobbnak a fentebbieknél, sőt, kisebbnek tartom őket, mert sokkal magasabb törvényeknek csak a hatásai... Mivel az emberek gyermekkorukat élték, szellemi szemüket a tudomány még nem érintette, a közeli és a föltűnő érintette meg őket, ragadta csodálatra és riadalomra; ahogy azonban érzékeik kinyíltak, és pillantásuk lassanként az összefüggésre szegeződött, a külön-jelenségek a mélybe süllyedtek, és a törvény egyre magasabban kiemelkedett, megszűntek a csudás dolgok, egyre nőtt a Csoda... Amiképp a természetben az általános törvények csöndesen és szüntelen hatnak, és a föltűnő csak e törvények külön-álló megnyilvánulása, úgy hat az erkölcsi törvény is csöndesen és lelket-elevenítőn, embernek emberrel való végtelen érintkezése által, és a pillanat csodái bizonyos fogható tettek kapcsán igencsak szerény jegyei ennek az általá-

nos Erőnek." Ezekben a híres mondatokban a szentség hallgatólagosan kitér a törvény szerény, de komoly fogalmának. Ám Stifternek ez a természete és erkölcsi világa épp eléggé transzparens, hogy a kantival összevéthető semmiképp se legyen, és magvában kreatúraként maradjon fölismerhető. S azok a korcs mód szekularizált zivatarok és villámok, viharok, hullámverések és földrengések – az össz-ember újra visszanyerte őket a teremtésnek, mint ennek az emberek bűnös létezésére adott világtörténelmi válaszait. Csak épp: itt a teremtés meg a végítélet közti szakadéknak nincs üdvtörténeti kitöltése, hogy a történeti áthidalásról végképp ne is beszéljünk. Mert ahogy Ausztria tája akadálytalanul hatol be a stifteri próza kitöltésre váró, boldogító tágasságába, ugyanígy: Kraus számára élete rettenettel teli évei nem történelmet jelentenek, hanem természetet, folyót, mely arra ítéltetett, hogy pokol-tájon kanyarogjon. Ez az a táj, ahol naponta ötvenezer fatörzs dől ki hatvan hírlapért. Kraus ezt az információt *A vég* címen hozza. Mert hogy az emberiség a teremtmény elleni harcában csakis a rövidebbet húzhatja, ez számára ugyanúgy bizonyos, mint az, hogy a technika, ha egyszer a teremtés ellen harcba vetik, ura előtt sem fog megállni. Kraus defetizmusa nemzetek-fölötti, jelesül bolygó-méretű, és a történelem az ő számára csak a pusztaság, mely az ő nemzedékét a teremtéstől elválasztja: a teremtéstől, amelynek utolsó aktusa a világégés. Dezertőrként jutván a teremtmény táborába – így vág keresztül ő maga ezen a sivatagon. „És csak az állat, melyet az ember elejt, csak ő az élet hőse": Adalbert Stifter csapás-krédója sosem jelent még meg ilyen sötét, hírnöki vészjel formában.

A teremtmény nevében vonzódik Kraus újra meg újra az állathoz és „minden szívek szívéhez, a kutyaszívhez"; számára ez a teremtés igaz erény-tükre, melyben hűség, tisztaság, hála mosolyog át elveszett messzi időkből. Micsoda siralom, hogy

ennek helyébe mind-mind emberek települnek! Ezek a hívek. Inkább s szívesebben, mint a mester köré, csoportosulnak a halálra sebzett ellenfél körébe rút szimattal. Kétségtelen, a kutya nem hiába embléma-állata ennek a szerzőnek: a kutya a hivő-tanítvány eszményi esete, nem más, csak odaadó teremtmény. És minél személyesebb és minél indokolatlanabb ez az odaadás, annál jobb. Krausnak igaza van, hogy a legkeményebb próbának veti alá. Mégis, ha valami egyáltalán kifejezésre juttatja e teremtések végtelen kérdéses mivoltát: épp az, hogy kizárólag azok soraiból toborzódnak, akiket Kraus szellemileg maga hívott életre elébb, akiket egy-ugyanazon aktusban nemzett s nemesített maga-meggyőződésére. Bizonyosága csak azokat határozhatja meg, akik számára nemzővé sosem lehet.

A dolgok következetes logikája, hogy a kortárs, napjaink elszegényedett, redukált embere már csak a legkorcsabb formában: magánemberként kérhet menedéket a teremtmény templomában. Mennyi lemondás és mennyi irónia rejlik ama furcsa harcban az „idegekért", a bécsiek e legutolsó gyökérszálacskáiért, amelyeken Kraus még az anyaföld nyomait fedezhette föl. „Kraus, írja Robert Scheu, nagy tárgyra bukkant, amely eddig még egyetlen publicista tollát sem hozta mozgásba: az az idegek jogairól van szó. Úgy vélte, az idegek ugyanúgy méltó tárgyai a lelkesült védelemnek, mint a tulajdon, a ház és birtok, a párt s az állam törvénye. Az idegek ügyvéde lett, és harcba indult a hétköznapok kis kellemetlenkedői ellen, de a tárgy egyre nőtt a keze alatt, a magánélet problematikájává terebélyesedett. A magánéleté, mely megvédendő a rendőrséggel, a sajtóval, a morállal és a fogalmakkal szemben, végül már az embertársakkal szemben is, egyáltalán: e védelem s egyre újabb ellenségek fölkutatása, ez lett hivatala." Ha valahol, itt jól látható a reakciós elmélet és a forradalmi gyakorlat

különös kölcsönhatása, mely egyébként Kraust lépten-nyomon jellemzi. Valójában, persze, a magánélet biztosítása a morál s a fogalmak ellen egy olyan társadalomban, amely szexualitást és családot, gazdasági és fizikai létet politikailag átvilágított már, egy olyan társadalomban, mely üvegfalú házak építésébe kezd, melyek teraszai mélyen benyomulnak a szobákba, amik par excellence már nem szobák – valójában egy ilyen jelszó a lehető legreakciósabb lenne, ha nem arról a magánéletről lenne szó, amelyik, ellentétben a polgárival, ennek a társadalmi átalakulásnak pontosan megfelel, egyszóval a nyíltan alakuló szegényléti magánéletről, a Peter Altenbergekéről, a lázítókéról, akikhez Adolf Loos tartozott; mert Kraus az ő ügyüket vette védelmébe. Ebben a harcban – és csak itt – a híveknek is haszna vehető, ők tudniillik a legönkényesebben túltehetik magukat azon az anonimitáson, amelybe a szatírikus a maga privát-létezését bezárni próbálta, és semmi sem parancsolhat állјt nekik, csupán az a határozott mozdulat, ahogy Kraus önnön küszöbére lép, hogy ama romok köszöntését tolmácsolja, melyek közt ő „magánember".

Kraus, ha a harc úgy kívánja, éppúgy képes a saját létezését is közüggyé tenni, mint ahogy kezdettől síkra száll a személyes és a tárgyi kritika megkülönböztetése ellen, mert az ilyen megkülönböztetés segítségével diszkreditálják a polémiát, és ez az irodalmi s politikai viszonyainkban mutatkozó korrupció egyik fő eszköze. Kraus polemikus autoritásának előfeltétele, hogy a személyben fontosabbnak tekinti azt, ami, annál, amit tesz; fontosabbnak annál, amit mond, amit ír és a legkevésbé fontosnak a könyveit. Egy szerző szellemi világát – s minél semmisebb, annál inkább! –, bízva egy valóban előre elrendezett, kibékítő összhangban, ezzel emeli ki egészben s érintetlenül akár egyetlen mondattöredékből, egyetlen szóból, egyetlen intonációból. A személyes és a tárgyi azonban nem-

csak az ellenfélben fonódik össze, hanem elsősorban benne magában; ezt a legvilágosabban az bizonyítja, hogy Kraus sosem képviselt véleményt. Mert a vélemény olyas hamis szubjektivitás, amely leemelhető a személyről és elindítható az áruforgalomban. Kraus sosem érvelt anélkül, hogy egész személyét el nem kötelezte volna általa. Így testesíti meg az autoritás titkát: hogy sose okozzunk csalódást. A tekintélynek más vége nem lehet: meghal vagy csalódást okoz. Semmiképp sem kezdi ki olyasmi, amit minden egyébnek kerülnie kell: saját önkénye, igazságtalansága, következetlensége. Ellenkezőleg, az lenne csalatkoztató, ha kiderülhetne, miképp jut ítéleteihez – például a helyesség-elv vagy a következetesség révén. „A férfi számára, mondta egyszer Kraus, nem erotikus ügy az, hogy igaza van-e, vagy sem; szívesen s jól ad igazat a másik félnek, ha neki magának nincs igaza." Mármost hogy ebben férfi legyen, Krausnak nem adatott meg; létezése úgy akarja, hogy saját tévedéseivel legjobb esetben is csak a másik fél akarnokoskodása szegeződhetik szembe. „Egykor sokaknak igazuk lesz. De az igaz abból lesz, ahogy nekem ma nincs igazam." Ez az igazi tekintély-beszéd. Ha működésébe bepillantunk, csak azt láthatjuk: önmagával szemben ugyanolyan kényszerítő, könyörtelenül kényszerítő, mint a többiekkel, és sosem fárad bele, hogy remegjen önmaga előtt (mások előtt soha!), hogy se vége, se hossza igyekezettel próbál megfelelni önmagának, hogy felel önmaga előtt, s ez a felelősség sosem az emberi lehetőségek magánkonstitúciójából s végképp nem ezek határaiból fakad, hanem mindig csak a dologból, legyen ez bármily igazságtalan, bármily „privát" szemléletű is.

Az ilyen korlátlan tekintély ismertetőjegye kezdetektől fogva mindig a törvényhozó- és a végrehajtó hatalom egyesülése egy kézben. Ez az egyesülés azonban sehol sem bensőbb, mint a *Nyelv-Tan*-ban. Ezért, hogy Kraus tekintélyének is ez a leg-

döntőbb erejű kifejezője. Álruhás Harun al Rasidként járja éj idején az újságok mondatépítményeit, és a frázisok meredt homlokzatai mögül bekémlel az épületek belsejébe, és a „fekete mágia"° orgiáin a szavak meggyalázását, mártíriumát látja: „Hírnök a sajtó? Nem: maga az esemény. Beszéd? Nem: maga az élet. Nemcsak az az igénye, hogy az igazi események az ő eseményekről közölt hírei legyenek, hanem azt a borzongató azonosítást is elvégzi, melynek eredményeképp mindig az a látszat: hogy a tetteknek előbb van híre, mint pora, sőt, előbb, mint lehetősége; és feltétlenül úgy alakul a helyzet, hogy ha a haditudósítóknak nem is szabad odanézniük, a harcosok haditudósítókká lesznek. Ilyen értelemben nem bánom, hadd mondják rám, hogy világéletemben túlértékeltem a sajtót. A sajtó nem szolga – hogyan is követelhetne s kaphatna egy szolga ennyit –, a sajtó az esemény. Az eszköz újra a fejünkre nőtt. Azt az embert, akinek csak jelentenie kell a tűzvészt, s akinek bizonnyal a legalárendeltebb szerep járna csupán az államban, a világ fölébe helyezzük, magasabbra, mint a tűzeset és mint a ház, magasabbra, mint a tény, fantáziánk fölébe is." Tekintély és szó a korrupció és a mágia ellen – így hangzanak e harc jelszavai. Egyáltalán nem meddő találgatás, ha elkészítjük prognózisát. Senki sem szőhet utópikus álmokat – Kraus a legkevésbé! – valamiféle „tárgyilagos" újságról, merő agyszülemény a „pártatlan hírközlés". Az újság a hatalom eszköze. Értéke csak annak a hatalomnak a jellegétől lehet, amelyet szolgál; ennek kifejezője nemcsak abban, amit képvisel, hanem abban is, ahogy képviseli. Mivel azonban a fejlett kapitalizmus nemcsak a célokat, de az eszközöket is lealacsonyítja, a fölötte győzedelmeskedő hatalomtól nem várható a paradicsomi össz-emberség új virágkora, amiképpen a goethei vagy claudiusi nyelv másodvirágzása sem. A jelenlegi hatalomtól ez a majdani először is abban fog különbözni,

hogy hatályon kívül helyezi azokat az eszményeket, amelyeket a mostani lejáratott. És ebből máris jól láthatjuk, milyen keveset nyerhetne vagy veszíthetne Kraus az ilyen harcban, milyen tévedhetetlenül világíthatná be e küzdelem útját a *Fáklya*. Azokkal a mindig-egyforma szenzációkkal, amelyekkel a napi sajtó szolgál a közönségnek, Kraus az örök-új „újság"-ot állítja szembe, a teremtés történetéről jelenthető hírt: az örök-új, sosem hamvadó panasz szavát.

II

DÉMONI

Aludtam volna? Épp most alszom el.

Szavak versben IV.

Mélységesen gyökerezik a Kraus-jelenségben és minden rá vonatkozó vita stigmája: hogy valamennyi apologetikus érv félrefog. Leopold Liegler nagy műve apologéta-magatartásból született. Elsősorban arra törekszik, hogy Kraus hitelét mint „erkölcsi személyiség"-ét megalapozza. Ez azonban nem megy. A sötét alap, amelyből a Kraus-kép kiválik, nem a kortárs világ, hanem a világ-előtti, a démon világa. A teremtés napjának fénye hull rá, így emelkedik ki ebből az éjszakából. De nem minden részével, és maradnak olyanok, amelyek mélyebben rögződnek meg az éjben, mint sejtenők. Ha a szemnek nem sikerül az alkalmazkodás, nem látja meg a közegben az alak körvonalait. Kárba vesznek – e néző számára – mindazok az intések és jelzések, melyeket Kraus fáradhatatlanul útra bocsát; fáradhatatlanul, mert leküzdhetetlen vágy munkál benne, hogy észrevegyék. Mivel a démon, akár a mesében, Krausban is a hiúságot tette lénye kifejezőjévé. Övé a démon magányossága is, övé, ahogy az eldugott dombon furcsán így beszél: „Hál' isten, hogy senki se tudja, nevem: Roncombonci."° Ahogy ez a táncoló démon sosem bír lenyugodni, csakígy tartja ébren Krausban az excentrikus reflexió az állandó lázadást. „Adottságainak páciense", így nevezte el Viertel. Képességei valójában szenvedések, s a valódiakon túllépve, hiúsága hipochonderré teszi.

Ha nem önmagában tükröződik, lábainál heverő ellenfelé-

ben nézi magát. Polémiája kezdettől nem egyéb, mint a leghaladottabb módszerekkel dolgozó leleplezés-technika legbensőbb összekapcsolása az önkifejezés archaikus módszereket használó művészetével. A démon azonban, kétértelműség képében, e zónában is megmutatkozik: Az önkifejezés meg a leleplezés önleleplezéssé fedi át egymást. Amikor Kraus kijelenti: „Antiszemitizmusnak hívják azt az érzületet, amely mintegy tíz százalékban ... komolyan gondolja ama kifogásokat, melyeket a tőzsde-szellem a rokon-vér ellen készenlétben tartogat", azt a sémát adja meg, amely szerint ellenfeleinek az ő személyéhez való viszonya is alakul. Kraus nem kap szemrehányást, személyét nem gyalázzák: személyét, melynek legitim megfogalmazását nem is vehetik ki saját írásaiból, s ott azokból a mozzanatokból, melyekben az öntükrözés öncsodálattá fokozódik. Krausnak minden megéri, csak hogy beszéljenek róla, és e spekuláció sikere mindig neki ad igazat. Ha a stílus az az erő, melynek segítségével a nyelvi gondolkodás szélességi és hosszúsági fokain vándorolhatni, anélkül hogy banalitásba vesznénk, őt a leginkább ama nagy gondolatok szíve-ereje hódítja meg, amelyeket a nyelv vére a mondattan erein a legtávolibb tagokba-zugokba sodor. S bár Krausnál az ilyen gondolatok egyetlen pillanatra sem félreismerhetők, stílusának szíve-ereje mégis a kép, ahogy ő magában hordozza: önmaga képét, azért ennek, hogy azután a legkíméletlenebbül exponálhassa. Igen, Kraus hiú. Így ábrázolta őt, ahogy osonva, bizonytalan szökellésekkel átvág a termen, hogy egy előadás pódiumát elnyerje, Karin Michaelis. S aztán, amikor hiúságának áldoz – nem is az a démon lenne, aki, ha végül is nem ő maga volna az, akit, életét és szenvedéseit, minden sebével s hibájával egyetemben föltár s odadob. Így jön létre stílusa, s vele a jellegzetes *Fáklya*-olvasó, akinek még a mellékmondatban, a névelőben, sőt, a vesszőben is néma idegrongyok és idegrostok rán-

gatóznak, és még a legfélreesőbb s szárazabb tényen is nyúzott-eleven húsfoszlány ékeskedik. Az idioszinkrázia mint legfelsőbb kritikai orgánum – ez ennek az öntükrözésnek rejtett célszerűsége, ez az a pokoli állapot, amelyet csak az az író ismer, aki a kielégülés minden aktusát egyszersmind mártírium stációjaként éli át; Krauson kívül senki így nem érezte ezt, csak Kierkegaard.

„Talán én vagyok, mondta Kraus, az első eset, hogy egy író az írói tevékenységet egyszersmind színészként is átéli", és e szavakkal a legtörvényesebb helyet jelöli ki hiúságának: a mimusbelit. A mimus-zseni, aki glosszában utánoz, polémiában fintorog, ünnepélyesen oldozódik föl – szabadul el! – olyan drámák fölolvasásain, melyek szerzői nem véletlenül foglalnak el sajátos közöttes-helyet: költők s színészek, mint Shakespeare és Nestroy, zeneszerzők s karmesterek, mint Offenbach. Mintha a férfi démona azért keresné e drámáknak az improvizáció minden villámával megszaggatott légkörét, mert csak ez nyújthat neki ezer esélyt, hogy ingerkedve, kínzón, fenyegetőn kiszökkenhessen. Saját hangja végzi el az előadó démoni perszona-gazdagságának próbáját – perszona: az, amin keresztül a hang fölzeng –, és az ujjai hegye körül ott cikáznak a saját hangjában lakó alakok gesztusai. De polémiájának tárgyaihoz való viszonyában is döntő szerepet játszik a mimuselem. Utánozza a másik felet, hogy tartásának legfinomabb eresztékeibe vághassa bele aztán a gyűlölet tőrővasát. Ez a finom zugvájó, mely a szótagok zugaiba-közeibe váj, csomószám kotorja elő az ott fészkelő lárvák hadát. A megvásárolhatóság és a fecsegés, az alantasság és a kedélyesség, a gyermetegség és a kapzsiság, a nagybélűség és a fondorlat lárvái ezek. A hamisság kipellengérezése – ami nehezebb, mint a rosszé! – itt behaviorista módon° megy végbe. A *Fáklya* idézetei nemcsak bizonylatolások: annál többet nyomnak bizony-

nyal a latban. Az idéző által elvégzett mimus-leleplezések rekvizitumaiként. Persze, épp ebben az összefüggésben kiderül aztán, mennyire szorosan kötődik a szatirikus kegyetlenséghez az interpretátor kétértelmű alázata, amely a fölolvasóban egészen a megfoghatatlanig fokozódik. Csúszni-mászni, beleomolni: nem véletlenül jelölik épp e kifejezések a hízelgés legalantasabb fokát, és Kraus ilyesmit tesz; és a célja: megsemmisítés. Az udvariasság itt a gyűlölet mimikrije lenne? A gyűlölet az udvariasságé? Akárhogy is, mindkettő elérkezik nála a tökéletesség, a kínaiság fokára. A „kín", amelyre Kraus oly gyakran s átláthatatlanul célozgat s utal, e fokon fészkel. A krausi tiltakozás az ajánlások, anyagok, dokumentumok ellen: egy olyan ember védekező reakciója, aki komplikált dolgokba bonyolódhatik. De ami ilyesképp bonyolítja, nem csupán az, hogy embertársai beszédének enged szabad folyást. Imitáló-szenvedélye kifejezője ennek az összebonyolódásnak s egyben harc is ellene, alapja s következménye annak a mindig éber bűntudatnak, mely a démon kizárólagos közege lehet.

Tévedéseinek s gyengéinek háztartása – mely csodásabb építmény még adottságainak összességénél is – olyan finom s precíz szervezésű, hogy minden kívülről jövő igazolás csak megrázkódtathatja. Főként aztán, ha ezt az embert mint „a harmonikussá-tökéletesedett embertípus példaképét" kellene elfogadnunk, ha – stilisztikailag és gondolatilag egyaránt abszurd fordulat! – filantrópnak kellene föltűnnie előttünk, úgy, hogy aki „érdességét a lélek fülével" érzékeli, alapját a részvétben leli meg. Nem! ez a megvesztegethetetlen, beavatkozó, harcias biztonság nem abból a nemes, költői vagy emberbaráti érzületből fakad, amelyből a hívek oly szívesen eredeztetik. S mennyire banális, egyszersmind velejéig hamis eljárásmód, ha gyűlöletét a szeretetből vezetnék le, holott kézenfekvően valami sokkal ősibb elem hat itt: olyan ember-mivolt, mely csak

átmenet a gonoszságból a szofisztikába, a szofisztikából a gonoszságba, olyan természet, amely az embergyűlölet magasiskolája, olyan részvét, amely csak bosszúval átfonva élhet. „Ó, választhattam volna csak! A sintért / vagy a kutyát trancsíroz-zam: bizony / választottam volna." Mi sem értelmetlenebb, mint ha annak képére formálnánk, amit szeret. Joggal állították szembe az „időtlen világromboló" Kraust az „örök világpallérozó"-val, ki utóbbit is hébe-hóba elismerő pillantások érnek.

„Mikor a kor kezet emelt magára, ő volt e kéz", mondta Brecht. E fölismerés mellett aligha áll meg bármi más, és bizonnyal nem Adolf Loos baráti szava, miszerint: „Kraus egy új kor küszöbén áll." Ó, dehogy. – Kraus ugyanis az Utolsó Ítélet küszöbén áll. Ahogy a barokk oltárfestészet jeles művein a szorosan a kerethez préselt szentek elhárítón kinyújtott kézzel tartanák távol maguktól az angyalok, megdicsőültek és elátkozottak lélegzet-elállító rövidülésben feléjük nyomuló végtagjait, ilyképp szorongatja Kraust egyetlen helyi hír, egyetlen frázis, egyetlen hirdetés végtagjainak formájában az egész világtörténelem. Ez az örökség szállt rá Abraham a Santa Clara prédikációjából. Onnét ez a közelség, mely átcsap önmagán, a semmiképp sem kontemplatív azonnaliság ütőkészsége, s a korlátozás, mely akaratának egyes-egyedül az elméleti, tudásának a gyakorlati kifejezést engedélyezi. Kraus nem történeti géniusz. Nem áll egy új kor küszöbén. Valahányszor hátat fordít a teremtésnek, valahányszor abbahagyja panaszát, csak azért, hogy a Végítélet törvényszékénél emeljen vádat.

Egy szót sem értünk ebből a férfiból, ha nem ismerjük fel, hogy számára kivétel nélkül minden, de minden, a nyelv és a dolog, szükségszerűen a jog szférájában bonyolódik. Tűznyelőkardnyelő újságfilológiája csakúgy; mint a nyelvet, űzi a jogot. *Nyelv-Tan*-át sem értjük, ha nem a nyelvi perrendtartás

adalékaként értelmezzük végre, ha a másik ember szavát az ő szájában csak corpus delictinek,° az övét pedig csupán ítélő szónak véljük. Kraus nem ismer rendszert. Minden gondolatnak megvan a saját magánzárkája. De mindegyik cella, egy pillanat leforgása alatt, s látszólag valami semmiség következtében, kamarává, törvényszéki kamarává változhat, ahol már a nyelv elnököl. Azt mondták Krausról: „a zsidóságot kellett magában leküzdenie", sőt, hogy „a zsidóságtól a szabadságig vezető utat kellett megtennie" – mi sem cáfolja ezt ékesebben, mint az, hogy igazságszolgáltatás és nyelv benne is egymás konstitúciójaként maradt egy-egészben. Az isteni igazságosság képét mint nyelvet – s ezt a német nyelvben is! – tisztelni: íme, a minden ízében zsidós salto mortale, amellyel Kraus a démon bűvöletét szétvetni próbálja. Mert ez a buzgólkodó utolsó hivatali cselszövénye: magát a jogrendet helyezni vád alá. S korántsem a kispolgári lázongással, mely a „szabad egyéniség"-nek „halott formák" általi szolgasorba-béklyózása ellen térül-fordul. Még kevésbé amúgy radikálisok módjára, kik a paragrafusokat ostromolják, anélkül hogy egyetlen pillanatig is elgondolkodtak volna az igazságszolgáltatás mibenlétén. Kraus a jogot szubsztanciájában s nem hatása-körében helyezi vád alá. A vád így hangzik: a jog felségárulása az igazságossággal szemben. Pontosabban: a fogalom elárulása a szóval szemben, amelynek pedig létezését köszönheti, tehát szándékos képzelet-ölés; mert a képzelet egyetlen hang híján is meghalhat. Kraus az *Elégia egy hang halálára* soraiban a legmegragadóbb panaszt zengette már erről. Mert a jog helyes szavát szükségképp előzi a helyes írás, és jaj az előbbinek, ha ez utóbbi kifacsartatik. Ekképp találkozik Kraus itt is a sajtóval, mi több, e bűvkörben zajlik szívbéli találkája a lemurokkal.° Kraus olyannyira átlátott a jogon, mint csak igen kevesen. S ha mégis a jogot hívja s idézi, azért teszi, mert dé-

mona roppant vonzást érez: az a szakadék vonzza épp, amelyet a jog tár. Ama szakadék, melyet nem hiába tapasztalt Kraus a legásítóbbnak, ahol szellem és szexus összefut – az erkölcsiség processzusában –, amelyet e híres szavakkal mért meg: „Az erkölcsiség processzusa: valamely individuális erkölcstelenség céltudatos fejlődése köz-erkölcstelenséggé, mely utóbbi komor hátteréből a vádlott bizonyított vétke tündöklően kiválik."

Szellem és szexus e szférában olyan szolidaritás jegyében él, amelynek a kétértelműség a törvénye. A démoni szexus megszállottsága az Én, mely – miközben édes nők képei szélhámoskodják körbe, „hogy a keserű földön ennyi efféle nem is teremhet" – önmagát élvezi. S nem egyéb történik a szeretetteleп, az önmagának-elég, megszállott szellem-alakkal: az elmésséggel sem. Egyik se ér el dolgához; az Én a nőhöz ugyanoly kevéssé, mint a szóhoz az elmésség. A nemző helyébe a bomlasztó lép, a titok helyébe a harsány; és most a legbehízelgőbb árnyalatokká játszanak össze: az elméncségben a kéjencség, az onániában a poén jut jogaihoz. Kraus önarcképe: azé az emberé, aki reménytelenül a démon rabja. A kor mindezt átható démoniságában a jégsivatag legszomorúbb, lángok visszfényével tündököltetett helyet tartotta fönn magának. Ott áll *Az emberiség végnapjai*-ban – ott áll a Gáncsoskodó,° aki leírta a megtörténteket. „A tragédiát, mely a széthulló emberiség jeleneteire hull szét, magamra vettem, hogy hallja a Szellem, mely megkönyörül az áldozatokon, még ha örök időkre lemondott volna is arról, hogy ezentúl emberi fülhöz közel legyen. Íme, hallja a kor alaphangját, visszhangját az én véres őrületemnek, mely által cinkos vagyok e zajokban. Bár megváltásul elfogadná!"

„Cinkos..." – mert ez az intelligencia kiáltványait csendíti fülünkbe, mely ha másképp nem, legalább önmaga megvá-

dolásával vissza akart kerülni a tőle mindenképpen elfordulni igyekvő kor emlékezetébe, érdemes egy-két szót ejteni erről a bűntudatról, amelyben oly láthatóan összefut a legszemélyesebb tudatállapot és a történelmi. Ez mindig arra az expresszionizmusra fog visszavezetni, amelyből Kraus művének érettje-java (földjét szétfeszegető gyökereivel!) táplálkozott. Ismeretesek a kulcsszavak – micsoda gúnnyal regisztrálja őket maga Kraus: tömörítés, fokozatosság, meredekség; és így komponáltak színpadképeket, mondatokat, festményeket. – E képzeletvilágra félreismerhetetlen hatást tettek – és az expresszionisták maguk is hirdették ezt – a kora középkori miniatúrák. Aki azonban – esetleg a *Wiener Genezis*° példáján – alakjaikat vizsgálja, nemcsak a tágra nyitott szemekben, nemcsak a ruhák képtelenségig redőzött anyagában, de elsősorban az egésznek a kifejezésében talál valami rendkívül rejtelmeset. Mintha nyavalyatörés jött volna ezekre az alakokra, olyképp hajolnak mindig valamelyest lóhalála-futtukban egymás felé. A „hajlam", minden egyéb előtt, a legmélyebb emberi indulatnak tűnhet föl, mely e miniatúrák világában csakúgy keresztül-kasul remeg, mint az említett írónemzedék kiáltványaiban. Ám ez csak az egyik, a bizonyos értelemben konkáv nézete ennek a tényállásnak, csak az alakok arcába szegeződő pillantás. Egészen másképp látja ugyanezt a jelenséget az a szem, amely a hátukra tekint. Ezek a hátak ilyképp tagozódnak: az Imádások szentjei, a Getszemáni-jelenet szolgái, a jeruzsálemi bevonulás szemtanúi lesznek emberi nyakak, emberi vállak teraszaivá, amelyek valóban tömör fokozatok meredekjeként nem annyira föl az égbe, mint inkább le a földre és a föld alá vezetnek. Pátoszukra nem lelhető kifejezés, mely eltekintene ettől: hogy megmászhatók, mint az egymásra hengeredett sziklák vagy a durván megmunkált kövek. Bármilyen erők vívták is valaha e vállakon szellemharcukat – egyikük

megengedi, hogy azt a tapasztalatot, melyet a levert tömegek lelki-testi állapotáról a háború után alkothattunk, nevén nevezzük magunknak. Ami végül az expresszionizmusnak – melyben egy eredetileg emberi impulzus csaknem maradéktalanul divatos impulzussá torzult – megmaradt, ama névtelen hatalom tapasztalata s neve volt, amellyel az emberi hátak szemközt-görbednek: a bűn. „A részvétet nem az váltja ki joggal, hogy egy engedelmes tömeget egy számára ismeretlen akarat, hanem hogy egy számára ismeretlen bűn sodor a veszedelembe", írta Kraus 1912-ben. „Gáncsoskodó"-ként része van benne, hogy denunciálja, s ha denunciálja, azért, hogy része lehessen benne. Hogy az áldozaton át találkozzon vele, ezért vetette magát egy nap a katolikus egyház karjaiba.

Azokban a metsző-csípős menüettekben, melyeket Kraus Justitia és Venus chassez-croisez-jához° fütyült, a vezérmotívum – hogy a nyárspolgárnak fogalma sincs a szerelemről – olyan élesen s makacsul szól, hogy erre példát csak a *décadence* megfelelő tartásában, a l'art pour l'art meghirdetésében találunk. Mert épp a l'art pour l'art, amely a dekadencia szemében a szerelemre is érvényes, épp ez kötötte össze a tárgy-értést a lehető legszorosabban a kézműves-tudással, a technikával, ez választotta el végre a költészetet, legvakítóbb fényében, az irodalmárság fóliájától, s csakígy a szerelmet a fajtalanságától. „A szükség minden férfiból újságírót csinálhat, de korántsem minden nőből prostituáltat." E megfogalmazással Kraus elárulta: újságírás-ellenes polémiája igencsak kétlépcsős. Nem anynyira a filantróp, nem a fölvilágosult ember- s természetbarát szabadul el ebben a könyörtelen harcban, sokkal inkább az iskolázott literátor, művész, mi több, a dandy, kinek is őse Baudelaire. Kraushoz hasonlóan csak Baudelaire gyűlölte az egészséges emberi értelem jóllakottságát, csak ő gyűlölte ennyire azt a kompromisszumot, melyet a szellemiek kötnek vele, hogy

az újságírásban fedelet találjanak maguknak. Az újságírás az irodalmárság elárulása, a szellem és a démon elárulása. Igazi szubsztanciája a fecsegés, és minden tárca újra fölteszi a megválaszolhatatlan kérdést ama butaság és rosszindulat erőviszonyát illetően, melyeknek kifejezője. Alapjában tökéletes megfelelője ezeknek a létezésformáknak: a kizárólag a puszta szellem vagy a puszta szexualitás jegyében folytatódott életnek, s ez az alapja a literátorok s a kurvák szolidaritásának, amire a legcáfolhatatlanabb tanúságot megint csak Baudelaire szolgáltatja létezésével. Így lehetséges, hogy Kraus a maga mesterségének törvényeit a szexuséval egybefonva nevezze néven, ahogy ez *A Kínai Fal*-ban° meg is történt. A férfi „ezerszer is megvívott már a másik férfival, aki talán nem él, de így is bizonyosan legyőzi. Nem mintha különb tulajdonságai lennének, de mert ő a Másik, a Későbbi, aki a nőnek a Rákövetkezés örömét hozza, s mint Utolsó diadalmat ül. De ők letörlik homlokukról, akárha rossz álmot hessentenének el; és azt akarják, ők legyenek az elsők". Mármost ha a nyelv – írjuk ezt a sorok közé – nő, látható, mennyire eltávolítja csalhatatlan ösztöne a szerzőt azoktól, akik mindenképpen az elsők akarnak lenni a hölgynél; mily sokrétegűvé teszi a gondolatot, mely amazok révén csak a nő sejtését szítja egyre, de nem elégíti ki tudással; hogyan fogja vissza a szerző lépteit, s keresi inkább az epigonság kerülőútját; hogy végül a rákövetkezés örömét azzal az utolsó döféssel° végezze be a hölgy számára, melyet Lulunak Jack tartogat.

Az irodalmárság a puszta szellem jegyében álló létezés, a prostitúció a puszta szexusában. A démon azonban, mely a kurvát az utcára, az irodalmárt a törvényszéki terembe űzi. Ezért, hogy Krausnak ez a fóruma, amiképp a nagy újságíróknak – gondoljunk Carrelre, Paul-Louis Courier-ra, Lassalle-ra – mindig is ez volt. S hogy ezt a zsurnaliszta elkerüli:

hogy a puszta szellem igazi és démoni funkciójára, a békebontó-szerepkörre nem vállalkozik, viszont a kurvát hátba támadja – e kettős csőd jegyében áll az újságírás Kraus személyében. – Robert Scheu jól látta, hogy Kraus számára a prostitúció a női szexus természetes formája, nem társadalmi torzulása. Ám a prostitúció jellegét csak az adja, hogy és ahogy a szexuális és a csere-érintkezés összefonódik. Ha a prostitúció természeti jelenség, épp annyira az – a csereforgalom jelenségeként – a gazdaságtan természeti oldaláról, mint a szexus természeti oldaláról tekintve. „A prostitúció megvetése? / Rimák: rosszabbak, mint a rablók? / Hohó: Nemcsak a szerelemnek van bére, / A bérért szerelmet is kaptok!" Ez a kétértelműség – e kettős természet mint kettős természetiség – teszi démonivá a prostitúciót. De Kraus „a természeti erő pártjára áll". Hogy a szociológiai tartomány sosem világosodik meg előtte – sem a sajtót támadva, sem a prostitúciót védve –, e természethez-kötődésével függ össze. Hogy az emberhez méltót nem a fölszabadított – tehát forradalmian megváltoztatott – természet meghatározójának s beteljesülésének tekinti, hanem csak a természet elemének általában, a töretlen őslétezésű archaikus és történelem nélküli természetének, ez bizonytalan, riasztó reflexeket vetít vissza még szabadság- és emberség-eszméjére is. Ez az eszme nem távolodik el a bűn tartományától, melyet Kraus pólustól pólusig – szellemtől a szexusig – átmért.

Ezzel a realitással szemközt, amelyet Kraus mindenkinél véresebben szenvedett meg, az a „tiszta szellem", amelyet a hivő tanítványok a mester munkásságában tisztelnek, mit sem érő kiméraként lepleződik le. Ezért, hogy Kraus fejlődése során egyetlen motívum sem fontosabb, mint ennek szüntelen korlátozása és kontrollja. *Éjszaka,*° ez az időhatározó a krausi ellenőrzőkönyv címe. Mert az éj az a kapcsolómű, amelynek

révén a puszta szellem puszta szexualitásba, a puszta szexualitás puszta szellembe csap át, s a két életidegen absztraktum egymást fölismerve nyugvópontra érkezik. „Nappalokon, éjszakákon dolgozom. Így sok szabad időm marad. Időm, hogy egy képet megkérdezzek a szobában, hogy tetszik neki a munka, hogy az órát megkérdezzem, fáradt-e, az éjszakát: hogy aludt." Áldozatok ezek a kérdések a démonnak, Kraus munka közben vet oda neki megannyit. Éjszakája azonban nem az anyai s nem is a holdfényes-romantikus; ez az alvás és ébrenlét közti óra, az éji őrség, a háromszorosan tagozott magány szíve-közepe; és e hármasság: a kávéház magánya, ahol az ellenségével, az éjszakai szobáé, ahol démonával, az előadóteremé, ahol művével van egyedül.

III

NEM-EMBERI

Már hull a hó
Szavak versben III.

A Heimatkunst° egyedül jogosult formája a szatíra. Nem ilyen értelemben nevezték azonban Kraust bécsi szatirikusnak. A cél inkább az volt, hogy amíg lehet, kitolják efféle holtvágányra, s művét így az irodalmi konzumjavak nagy tárlójába dűthessék majd. A „szatirikus Kraus": íme, ez tárja elénk a leglényegibben Kraus végsőkig szomorú evilági torzképét. Ezért kezdettől fontos ügyének tekintette, hogy a valódi szatirikust elkülönítse azoktól a tollnokoktól, akik iparként űzik a gúnyt, és invektíváikkal nem törekszenek egyébre, mint hogy a közönséget így-úgy megnevettessék. Ezzel szemben a szatirikus nagy típusa sosem érezhetett biztosabb talajt a lába alatt, mintha olyan nemzedék közegében él s alkot, amely tankokra szállni s gázálarcot ölteni készül, olyan emberiség fiaként, amelynek a könnyei már elapadtak, de röhögni tud. A szatirikusban készül föl az emberiség arra, hogy ha kell, túlélje a civilizációt, és a szatirikussal a szatíra tulajdonképpeni misztériumában érintkezik, mely is nem más, mint: elfogyasztani az ellenfelet. A szatirikus az az alak, amelyben a civilizáció az emberevőt elfogadja. S ezért aztán a szatirikus nem minden kegyelet nélkül emlékezik vissza saját eredetére, s így vált alapindítványainak díszdarabjává az emberevés javallata, kezdve Swift idevágó ötletén° – a szegényebb néposztályok gyermekeinek fölhasználását illetőleg –, egészen Léon Bloy elképzeléséig, miszerint a háztulajdonosoknak legyen jo-

guk a fizetésképtelen bérlők húsának kimérésére. Efféle javaslataikkal a nagy szatirikusok embertársaik humanitásáról vettek mértéket. „Humanitás, műveltség és szabadság: drága javak, melyekért nem hiába, ha vért, elmét s emberméltóságot adunk fizetségül" – így zárul Krausnál az emberevő konfrontációja az emberi jogokkal. Vessük össze a *Zsidókérdés* marxi tárgyalásával,° és lemérhetjük, mennyire készen áll ez az 1909-es játékos reakció – a klasszikus humanitáseszmény reakciója – arra, hogy első adandó alkalommal az igazi humanizmus melletti hitvallásba csapjon át. Persze, a *Fáklyá*-t az első számtól kezdve szóról szóra és betű szerint érteni kellene ahhoz, hogy beláthassuk: ez az eszteticizáló köntösű publicisztika arra volt hivatva, hogy egyetlen motívumának elvesztése nélkül, egyetlen új motívummal se gyarapodva legyen az 1930-as évek politikai prózája. Köszönheti ezt partnerének, a sajtónak, mely a humanizmus olyas végét készítette elő, amelyre Kraus ekképp utal: „Az emberi jogok: a felnőttek széttéphető játékszere, amelyen tiporni akarnak, de nem hagyják, hogy elvegyék tőlük." Így lett gúny tárgyává – közröhejjé – a magán-terület s a köz-terep közti határvonás, mely 1789-ben a szabadság meghirdetésére rendeltetett. „Az újság révén, mondja Kierkegaard, köz s magán megkülönböztetése köz-magán fecseghetnékben foszlik szét."

A köz-terep s a magán-terület, mely a fecsegésben démonian egymásba szervetlenedik: e kettő dialektikus kölcsönhatásba-kerítése, a valós emberség diadalra-segítése az operett értelme, melyet Kraus felfedezett, s Offenbach a lehető legintenzívebben kifejezett. Ahogy a fecsegés a nyelv szolgaságát az ostobasággal pecsételi meg, úgy lesz az operett az ostobaság megdicsőülése a zene által. Hogy a női butaság szépsége félreismerhető, Kraus számára ez kezdettől a legsötétebb nyárspolgáriság. E szépség sugárzó erejétől szétszóródnak a

haladás kimérái. És Offenbach operettjében az igaz, a szép s a jó polgári szentháromsága jön össze, nagy számként, új betanulásban, zenekísérettel, szupermutatvánnyá a bárgyúság lengőtrapézán. Igaz az értelmetlenség, szép a butaság, jó a gyengeség. És épp ez Offenbach titka: ahogy a közös erkölcsi fegyelmezés mély-értelmetlenjében – legyen a terep akár a felső tízezer világa, akár egy táncparkett vagy egy katonai állam – hirtelen a magán-erkölcstelenség mély értelme nyitja föl álmodó szemét. S ami nyelvként bírói szigor, lemondás, húsba-metsző erőszak lenne, zeneként csel és menedék, óvás és elnapolás lesz. Zene mint a morális rend helytartója? Zene mint az örömök-tanyája világ rendőrsége? Igen, ez a ragyogás ömlik el a régi párizsi báltermekben, a Grande Chaumière, a Clôserie des Lilas° fölött a *Párizsi élet*° előadásával. „És e zene utánozhatatlan kétkulacsossága, hogy mindent egyszerre mond pozitív és negatív előjellel, hogy az idillt a paródiának, a gúnyt a lírának árulja el; a mindennek-akadozó, fájdalmat s gyönyört összefűző hangfigurációk bősége – úgy látszik, e nagy adomány itt bontakozik ki a legtisztábban." Az anarchia mint az egyetlen morális, egyetlen emberhez-méltó világállapot: ez lesz ezeknek az operetteknek igazi muzsikájává. Kraus hangja sokkal inkább mondja ezt a belső zenét, mint sem énekelné. Metsző-élesen füttyögeti körül a szédülő-szédítő bárgyúság oromzatát, megrázkódtatón visszhangzik az abszurditás szakadékmélyéről, és mint kéménykürtőben a szél, úgy süvölti el Frascata° soraiban nagyapáink nemzedékének rekviemjét. – Offenbach műve halálos krízist él át. Összehúzódzkodik, lemond mindenről, ami felesleges, keresztülvág e létezés veszélyes terén, és megmentve, valóságosabban, mint annak előtte, bukkan elő. Mert ahol ez a csélcsap hang fölharsan, a fényreklámok villámai hasogatják s a métro mennydörögteti alul-fölül az omnibuszok s gázlángok Párizsát. És a mű mind-

ezt visszaadja a számára. Mert a mű, pillanatokra, függönnyé alakul, és Kraus az egész előadást kísérő vad kikiáltó-gesztusokkal félrerántja a függönyt, és egyszeriben bepillanthatunk borzalmak-kabinetjének belvilágába. Ott áll Schober, Békéssy, Kerr s a többi Nagy Szám, nem ellenségek immár, hanem ritkaságok, becses örök-darabok Offenbach vagy Nestroy világából, nem régebbiek, ritkábbak, a trogloditák házi istenei, a történelem előtti idők ostobaságának penatesei. Kraus, amikor előad, nem Offenbachot és Nestroyt mond: ők maguk szólnak ki belőle. És olykor-olykor lélegzet-elállító, félig tompult, félig csillogó kupleros-pillantás vetül az előtte zsúfolódó tömegbe, elátkozott menyegzőre hívja őket, a nézőket, a lárvákkal, melyekben e meghívottak nem ismernek magukra, s így él utoljára a kétértelműség gonosz előjogával.

És itt bukkan elő a szatirikus igazi arca, helyesebben: igazi álarca. Az embergyűlölő Timon maszkja ez. „Shakespeare mindent előre tudott" – igen. Elsősorban azonban őt magát. Shakespeare nem-emberi alakokat rajzol – és Timon köztük a legembertelenebb –, és azt mondja: ilyen teremtményeket alkotna a természet, ha azt akarná, ami a ti ilyenné-formált világotokat megilleti; ami hozzátok illik, ami titeket valóban illet. Ilyen teremtmény Timon, ilyen Kraus. Mindkettejüknek megvan e világa, amikor azt akarják, hogy emberekkel többé semmi közös ne kösse össze őket. „Állatviadal van itt, ki hívja itt még az ember-létet?" – egy eldugott glarni faluból vágja oda Kraus az emberiségnek ezt a kihívást, ezt a kesztyűt, Timon pedig azt akarja, hogy sírjánál csak a tenger könnye omoljon. Mint Timon versszövege, úgy áll Kraus lírája a dramatis persona kettőspontja, a Szerepé mögött. Egy Bolond, egy Kalibán, egy Timon – nem értelmesebb, nem méltóbb lény, nem jobb –, de aki egyben önmaga Shakespeare-je is. Ahogy körébe csoportosulnak, szinte azt látjuk, ahogy e figu-

rák Shakespeare-ből kilépnek. És Shakespeare mindig Kraus netovábbja, akár Weiningerrel beszélget a férfiról, akár Altenberggel a nőről, Wedekinddel a színpadról és Loos-szal az evésről, és Else Lasker-Schülerrel a zsidóról vagy Theodor Haeckerrel a keresztényről. A démon hatalma e birodalomnál ér véget. Ember-köztijét vagy ember-alattiját leküzdi valami csakugyan nem-emberi. Kraus e szavakkal utalt a dologra: „Nálam a pszichológia képessége azzal a nagyobb adománynyal kapcsolódik össze, hogy képes vagyok keresztülnézni egy pszichológiai tényállás feje fölött." A színész nem-emberijét igényli magának ezzel a kijelentéssel: az emberevőséget. Mert a színész minden szereppel egy újabb embert kebelez be, és Shakespeare barokk tirádáiban – amikor is az emberevőről ki kell derülnie, hogy ő a jobb ember, a hősről, hogy csak szerepjátszó, ahol Timon a gazdagot, Hamlet a bolondot játssza – mintha ajkai vértől csepegnének. Így írt magának Kraus Shakespeare példájára szerepeket, amelyekből vért szívhatott. Meggyőződéseinek makacssága: a szerepbe való belerögződés, annak minden sztereotípiájával, végszavával egyetemben. Élményei összességükben s külön-külön is csak: végszavak és végszavak. Ezért ragaszkodik hozzájuk, ezért kívánja őket a létezéstől, mint egy színész, aki sosem bocsátja meg a partnernek, ha nem hozza a végszót.

Az Offenbach-fölolvasásokban, a Nestroy-kuplék előadásában elhagyott minden zenei eszközt. A szó sosem mond le a hangszer javára; ahogy azonban határait egyre tovább s tovább tolja, megtörténik, hogy a végén önmagát fosztja meg potenciájától, és föloldódik puszta kreatúra-hanggá: az a zümmögés, mely a szóhoz képest olyan, mint mosolya az elmésséghez, ez ennek az előadóművészetnek legszentebb szentsége. Ebben a mosolyban, ebben a zümmögésben, ahol mint egy krátertóban a legrémségesebb salakok s meredekek közt a világ

békésen s önelégülten tükröződik, áttör az a hallgatóival s modelljeivel meglévő mély cinkosság, amelynek Kraus szavakban sosem adott teret. Szolgálata nem engedélyezett számára kompromisszumot. De alighogy ez hátat fordít, Kraus egy s másra mintha máris késznek mutatkozna. Akkor lesz érezhető ezeknek a fölolvasásoknak a gyötrő, mindig kimerítetlen varázsa: látni egyszerre, ahogy fölszámolódik idegen s rokon szellemek elválasztó határa és kialakul a hamis barátoknak az a homogén tömege, amely e rendezvényeken mindig hangadó. Kraus ellenségek világa elé lép ki, szeretetre akarja kényszeríteni őket, és amire végül kényszeríti őket, az csak képmutató hízelgés. Védtelensége ezzel szemben: pontos összefüggésben áll e védtelenség azzal a szubverzív dilettantizmussal, amely főleg az Offenbach-fölolvasások meghatározója. Kraus ezek alkalmával a zenét szűkebb korlátok közé szorítja, mint azt a George-iskola kiáltványai valaha is álmodhatták. Ez természetesen nem tussolhatja el a két nyelvi gesztusvilág ellentétét. Ellenkezőleg, a legpontosabb összefüggés áll fönn azok között a meghatározó okok között, amelyek Kraus számára a nyelvi kifejezés két pólusát – a potenciavesztett zümmögést és a fölfegyverzett pátoszt – elérhetővé teszik, és ama másikak közt, amelyek az ő szó-szentelésének tilalmassá bűvölik a george-i nyelvkultusz formáinak felöltését. A kozmikus Föl és Le számára, melyben George-nál „test istenül s Isten megtestesül", a nyelv csak Jákob létrája, tízezer szó-ággal. Míg viszont Kraus: az ő nyelve minden hieratikus mozzanatot levetett. Ez a nyelv nem médiuma sem a látnokságnak, sem az uralkodásnak. Hogy a nyelv a színhelye a név megszentelésének – ezzel a zsidó bizonyossággal feszül a „szótest" teurgiájának.° Kraus nagyon későn – de oly eltökéltséggel, amelyik csak a hallgatás évei során érlelődhetett – fordul szembe a nagy partnerral, akinek műve az övével egyidejűleg, a század-

küszöb alatt keletkezett. George első publikált kötete és a *Fáklya* első évfolyama egyképp 1899-ben jelenik meg. És csak visszapillantásában, 1929-ben (*Harminc év múlva*) hangzik el Kraus első felhívása George-hoz. Vele, a lázas buzgólkodóval szemben George itt ünnepeltként áll:

ki szentélyben lakik, melyből sosem
űzetnek ki pénzváltók és kufárok,
farizeusok és írástudók, s így
ott lebzselvén helyt, a helyet leírják,
Profanum vulgus° zengi a Lemondót,
ki sosem mondta meg, mi gyűlölendő.
S aki céljára még útja előtt lelt,
nem jöhetett az Eredetből.

„Eredetből jössz – Eredet a cél", így veszi a „Haldokló Ember" mintegy Isten vigaszát s ígéretét. Erre utal itt Kraus, és Viertel is ezt teszi, amikor a világot – Kraus értelmezése szerint – így nevezi meg: „Tévút, terelőút, kerülőút a Paradicsomba vissza." „És így – folytatja Kraus-dolgozatának e legfontosabb helyén – próbálom értelmezni e különös tehetség fejlődését is: az intellektualitás – terelőút, mely a közvetlenséghez... vezet vissza; a publicitás – tévút vissza a nyelvhez; a szatíra – kerülőút a vershez." Ez az „eredet" – a jelenségeken az eredetiség pecsétje –, ez a tárgya ama fölfedezésnek, mely egészen páratlan mód kötődik össze az újrafelismeréssel. E filozófiai fölismerés-jelenetnek színhelye Kraus művében a líra, és nyelve a rím: „Egy szó, mely eredetén sose hazug", s ez a bizonyos eredete – miképp a boldogság a nap végén – ott várja a sor végén. A rím – két puttó, akik a démont sírba viszik. Eredeti, mert szellem és szexus korcsaként jött a világra. Kardja és pajzsa – fogalom és bűn – eltűnt, le-

süllyedt, otthagyta, hogy embléma legyen az angyal lába alatt, mely agyonütötte. Költő angyal ez, martialisi, ví-tőrrel kezében, ahogy csak Baudelaire ismerhette:

„s' exerçant seule à sa fantasque escrime",°

Flairant dans tous les coins les hasards de la rime
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés

Persze, zabolátlan is, „itt egy metafora után veti magát, mely épp befordult a sarkon, ott szavakat kerít el, kifejezéseket pervertál, hasonlóságok képén képed, boldogan visszaél khiasztikus° összefonódással, mindig kalandra kész, türelmetlen, hogy gyönyörben s kínban teljesüljön, ám egyszersmind tétova is". Így leli meg végül e mű hedonisztikus mozzanata a legtisztább kifejezést abban a mélabús-fantaszta lét-viszonyban, amelyben Kraus a Raimund és Girardi-féle bécsi hagyományból a boldogság rezignált *és* érzéki koncepciójához érkezik. Ezzel kell törődnünk, ezt fölmérnünk, ha egyáltalán látni akarjuk ama szükségszerűséget, amelynél fogva a nietzschei táncossággal° szembefordul – nem is szólva a morc dühről, amellyel a nem-emberinek a felsőbbrendű-emberit eleve fogadnia kellett.

A rím hallatán ráérez a gyerek, hogy a nyelv hegygerincére érkezett: hullámhegygerincre, ahol minden forrás eredet-beli zúgása hallatik. Ott fönt – idefönt! – otthonos a teremtmény, mely annyi némaság után, mely volt az állatban, s annyi hazugság után, mely a kurvában, a gyermekben szóhoz jut. „A jó agynak képesnek kell lennie arra, hogy a gyerekkor minden lázát úgy képzelje el minden jelenséggel, hogy hőemelkedés legyen az eredmény" – efféle mondatokkal Kraus messzebbre céloz, mint első pillantásra látszik. Ő maga legalábbis ezt a követelményt oly mértékben állja, hogy előtte a gyerek sosem

a nevelés tárgyaként, hanem – saját kora-idejének képében – a nevelés ellenfeleként áll, akit ez az ellenfél-viszony nevel, s nem a nevelője. „Nem a pálcát kell száműzni, hanem a tanítót, aki helytelenül suhogtatja." Kraus csupán az akar lenni, aki jobban suhogtat. Emberbarátságának, részvétének a bot a határa, a pálca, melyet ugyanabban a tanteremben érezhetett a maga bőrén, ahol legjobb versei honosak.

„Egyike csak a sok epigonnak" – Kraus az olvasókönyv epigonja. *A német gyermek asztali imája, Siegfried kardja, A busentói sír, Károly császár iskolalátogatása* – ezek voltak a példaképei, ezeket költötte át, maga képmására, a szorgos diák, aki mindet bebiflázta. Így lett *A gravelotte-i paripák*-ból *Az örök béké*-hez° írt vers, és még legizzóbban gyűlölködő költeményei is Hölty *Erdőtűz*-én lobbannak lángra, mely iskolás korunk olvasókönyveit besugározta. És ha az utolsó ítéletkor nemcsak a sírok nyílnak meg, de az olvasókönyvek is, a „Mit fú ma a trombita, rajta, huszárok" dallamára kiront belőlük a kicsik igazi Pegazusa, és – töpörödött múmiaként, rongybabaként vagy sárgás elefántcsont figuraként – ez az egy-szem verskovács holtan, kiszáradva csüng majd paripája szügyén, így vágtat, kezében a kétélű kard azonban – villogón, mint a rímei, és vagdalkozva, mint az első napon – tarolva jár a leveles erdőn, és stílus-virágok borítják el a földet.

Soha tökéletesebben a szellemtől el nem vált, soha bensőségesebben Erószhoz nem kötődött a nyelv, mint Kraus alábbi felismerésében: „Minél közelebbről nézünk egy szót, annál távolabbról néz vissza." Ez a plátói nyelvszerelem. Az a közelség viszont, amelyből a szó nem menekülhet, egyedül a rím. Így kap hangot nyelvében közel s távol erotikus ős-viszonya: rímként és névként. Rímként emelkedik ki a nyelv a kreatúra-világból, névként emel magához minden kreatúrát. *Az elhagyottak*-ban nyelv és Erósz legbensőbb áthatása – ahogy

csak Kraus átélhette – olyan érintetlen nagysággal szólal meg, amely a legtökéletesebb görög epigrammákra és vázaképekre emlékeztet. Az elhagyottak – egymástól elhagyatottak. De – ez nagy vigaszuk – egymással is azok. Megállnak a „Halj meg és legyél!"° küszöbén. Visszaforduló fővel vesz örök búcsút „hallatlan mód" a gyönyör; tőle elfordulva „szokatlan mód" lép idegenébe a lélek hangtalan. Így egymással-elhagyatott a gyönyör és a lélek, de a nyelv s Erósz is, a rím s a név is. – Az „elhagyottak"-nak szól a *Szavak versben* ötödik kötetének ajánlása. Hiszen amúgy is csak az ajánlás ér el hozzájuk, mely nem más, mint a plátói szerelem vallomása; ez a szerelem nem a szeretőn vezekli le gyönyörét, hanem nevében birtokolja a kedvest, nevében hordozza tenyerén. Ez az énjemegszállottja nem ismeri az önmagáról való lemondás más formáját, csak a hálát. Szerelme nem birtoklás, hanem hála. Hála és ajánlás; mert a hálás köszönet azt jelenti: név fedele alá hozni érzéseket. Ahogy a kedves eltávolodik és csillámlik, ahogy parányisága és sugárzása bevonul a névbe, erről az egyetlen szerelmes tapasztalatról tudnak a *Szavak versben.* Ezért tehát: „Könnyű annak, aki asszonytalan él, nehéz annak, aki asszonytalan élt."

A férfi nyelvi köréből érthető meg Kraus polemikus módszerének alap-eleme: az idézés. Idézni egy szót, azt jelenti: nevén nevezni a szót. Így Kraus teljesítménye, legfelsőbb fokán, abban merül ki, hogy az újságot is idézhetővé teszi. Kraus a maga terébe helyezi át teréből az újságot, s a frázisnak egyszerre rá kell döbbennie: az újság legmélyebb alapzatán sem volt biztonságban a hang csapásától, a hangétól, mely a szó lengésére lesújt, hogy éjéből kiszakítsa. Csoda, ha nem büntetőleg, hanem mentőleg közelít, ahogy a shakespeare-i sorokéra, melyekben valaki Arras alól azt üzeni meg, haza, hogyan kezdett dalolni az állásaik előtti utolsó szétlőtt fán egy

pacsirta. Egyetlen sorpár, mely még csak nem is övé, egyetlen kurziválás elég Krausnak, hogy megmentőként ereszkedjen le ebbe az infernóba: „A fülemüle volt, nem a pacsirta... / Éjjel dalol a *gránát*almafán."° A megmentő és büntető idézetben a nyelv az igazságosság materének bizonyul. Nevén idézi a szót az idézés, pusztítón töri ki az összefüggésből, ám ugyanezzel egyben vissza is szólítja eredetéhez. Nem rímtelenül: csendülőn, jól hangoltan áll ott egy új szöveg szövedékében. Rímmé gyűjti aurájában a hasonlót; névként magányosan és kifejezéstelen. A nyelv előtt mindkét tartomány – eredet és rombolás – egyképp az idézettel igazolja magát. És viszont: csak ahol átjárják egymást – az idézetben –, ott teljes a nyelv. Az idézetben az angyalok nyelve tükröződik, amelyben minden szó, fölriasztva az értelem idilli összefüggéséből – mottóvá lesz a teremtés könyvében.

Pólusairól kiindulva – a klasszikus és a reális humanizmus sarkköreiről – az idézet fogja át e szerző műveltségvilágának teljes körét. Megnevezetlenül, persze, Schiller áll Shakespeare mellett: „Lásd, erkölcsi nemesség is van. Míg az alantabb / Tetteivel fizet itt, a nemes azzal: ami."° Ez a klasszikus disztichon jelzi a birtokos-úri nemesség és a világpolgári egyenesség összefonódásában azt az utópikus tűnéspontot, amelyben a weimari humanitás otthonos volt, s amelyet utoljára Stifter rögzített. Kraus számára az a döntő mozzanat, ahogyan ő pontosan e tűnési pontra helyezi az eredetet. Programja: a polgári-kapitalista állapotokat olyan állaggá fejleszteni vissza, amilyenben sosem leledzettek. De ezért még nem kevésbé ő az utolsó polgár, aki a létből kíván érvényessé válni, és az expresszionizmus azért lett Kraus sorsává, mert itt igazolhatta magát ez a tartás első ízben forradalmi helyzet előtt. Éppen az vezette el tömörítéseihez és meredekségeihez, hogy az expresszionizmus megkísérelt nem a cselekvés, hanem a lét által eleget ten-

ni e szituáció követelményének. Így történt, hogy az expresszionizmus lett a személyiség utolsó történelmi menedékévé. A bűn, mely nyomta, és a tisztaság, melyet meghirdetett, s épp ennek hirdetett meg – mindkettő a politikamentes vagy „természeti" ember fantomjának tartozéka, amiképpen ez minden regresszió végpontján föltűnik, s ahogy Marx leleplezte. „Az ember mint a polgári társadalom tagja, írja Marx, a nempolitikai ember, szükségképpen mint a természetes ember jelenik meg ... A politikai forradalom a polgári életet úgy bontja fel alkotórészeire, hogy magukat ezeket az alkotó részeket nem forradalmasítja, és nem veti alá kritikának. A polgári társadalomhoz, a szükségleteknek, a munkának, a magánérdekeknek, a magánjognak a világához úgy viszonyul, mint fennállásának alapjához ... ennélfogva mint természeti bázishoz. A valódi embert csak az önző egyén alakjában, az igazi embert csak az elvont citoyen alakjában ismerik el ... Csak ha a valóságos egyéni ember visszafogadja magába az absztrakt állampolgárt, és mint egyéni ember, a maga empirikus életében, a maga egyéni munkájában, a maga egyéni viszonyai között az emberi nem lényévé vált ... s ennélfogva a társadalmi erőit nem választja el többé magától a politikai erő alakjában, csak akkor valósult meg az emberi emancipáció." A valós humanizmus, mely itt Marxnál a klasszikussal szembeszegeződik, Kraus számára a gyermekben nyilvánul meg, és az alakuló ember emeli arcát kihívólag az eszményi ember – a romantikus természeti lény és az államot jámborul szolgáló mintapolgár – bálványa felé. Kraus ennek az alakuló embernek jegyében revideálta az olvasókönyvet; elsősorban a német műveltség után nyomozott, s úgy találta: ingatag, ide-oda táncoltatják a zsurnaliszta-önkény hullámai. Ezért mondja *A németek lírájáról*: „Az kell, aki *tud;* dibdáb, akinek *kell* / lényeg helyett a látszat: / Ime, Claudius kútfeje igy apadt el, / *lirázni* Heinére

jártak." Ám hogy az alakuló ember nem a természet terében, hanem az emberiségében, a fölszabadító harcban nyeri el alakját, hogy ez az ember azon a magatartáson ismerszik, amely kötelezővé teszi számára a kizsákmányolás és a nyomorúság elleni harcot, hogy a mítosztól nincs idealista felszabadulás, csak materialista, és a teremtmény eredetében nem a tisztaság áll, hanem a megtisztulás: ez hagyta legkésőbb nyomát Kraus valós humanizmusában. Csupán a kétségbeeső Kraus fedezte föl az idézetben azt az erőt, mely nem megőrzés, hanem megtisztítás, összefüggésből-kiszakítás, rombolás; az egyetlen erőt, amelyben még remény rejlik, remény, hogy egy s más fönnmarad ebből a korszakból – s ha igen, csak azért, mert kiütötték belőle.

Így bizonyosodik be: e férfi minden bevetett ereje hazulról hozott polgárerény; harcias külsőt csak a kézitusában ölt. De már senki sem képes fölismerni egyiknek sem igaz habitusát; megérteni a szükségszerűséget, mely szerint ez a nagy polgári jellem komédiássá, a goethei nyelvi javak őrzője polemikussá, a feddhetetlen tisztességű ámokfutóvá lett. Történnie kellett pedig ennek azért, mert a világ megváltoztatását saját osztályán, saját otthonában, Bécsben vélte elkezdhetni. S amikor vállalkozásának hiábavalóságára rádöbbent, a közepén félbeszakította, s az ügyet ismét a természet kezébe helyezte vissza: ezúttal nem a teremtő, hanem a romboló természetébe:

Álljon, hagyd az időt! Végezd hát be te, Nap!
Add tudtunkra a nagy végórát, az Időtlent!
Kelj föl ijesztőn, rengj mennydörgetve a fényt,
holtunk zengzete némuljon bele!

Izzítsd szín aranyad, katlanodon, harang!
Ágyú légy! ne kiméld kozmikus Ellenedet!
Tüzzel az arcát...! Volna enyém Józsué ereje,°
Ujra megesne, ami Gibeonnál!

Erre az elszabadult természetre épül Kraus későbbi politikai hitvallása, mely bizonnyal méltó ellenpárja Stifter patriarchális krédójának; és e hitvallásban minden bámulatos, érthetetlen viszont kizárólag az, hogy nem a *Fáklya* legnagyobb betűi őrzik, s hogy a háború utáni időknek ezt a legerőteljesebb polgári prózáját° a *Fáklya* egyik eltemetett füzetében – 1920. november – kell keresnünk:

„Amit pedig én gondolok – és most hadd beszéljek ezzel az elembertelenedett föld- s vérbirtokos fajzattal és egész pereputtyával, hadd beszéljek velük, mert hisz' nem értenek németül, s így »ellentmondásaimból« nem következtethetnek valódi nézeteimre, hadd beszéljek velük egyszer németül... – amit tehát én gondolok, a következő: A kommunizmus mint realitás csak az ő életgyalázó ideológiájuknak ellenlábasa, mindazonáltal sokkal tisztább eszmei eredetű, kétes-bonyolult ellenszer a tisztább eszmei cél érdekében; ördög vigye a kommunizmus gyakorlatát, de Isten tartsa meg mint állandó fenyegetést azoknak a feje fölött, akiknek javaik vannak, és mindenki mást – e javak megvédésére és azzal a vigasszal, hogy az élet nem tartozik a legfőbb javak közé – az éhség és a honfibecsület frontjaira kergetnének. Isten tartsa meg nekünk a kommunizmust, hogy ez a csőcselék, mely már azt se tudja, hogyan hányja-vesse magát pimaszságában, még tovább el ne pimaszodjék; hogy az élvezet kizárólagos jogát élvezők társasága, mely azt hiszi, hogy a neki kötelesen engedelmes emberiség már akkor is elegendő szeretetben részesült, ha szifiliszt kapott tőlük, legalább szintén valamiféle lidércnyomással térjen ágyba! Hogy legalább elmenjen a kedvük tőle, hogy áldozataiknak erkölcsöt prédikáljanak, és megdermedjen a humorérzékük, mellyel még tréfálkozni sem átallnának rajtuk."

Emberi, természetes, nemes beszéd – főként Loos figyelemre méltó „magyarázatának" fényében: „Ha az emberi munka csak

a rombolásból áll, akkor valóban emberi, természetes, nemes munka." A hangsúly túlságosan sokáig volt az alkotói mozzanaton. Így alkotói csupán az, aki föladatot s ellenőrzést kerül. A feladatként megszabott, ellenőrzött munka – mintaképe: a politikai és a műszaki – mocsokkal és hulladékkal jár, rombolólag avatkozik az anyagba, viszonya a teljesítményhez: koptató, saját föltételeihez: bíráló jellegű, ráadásul épp ellentéte a dilettánsénak, aki az „alkotásban" kéjeleg. A dilettáns műve ártatlan és ártalmatlan; a mestermű pusztító és tisztító. És ezért, hogy a nem-emberi ember a valósabb humanizmus hírnökeként áll köztünk. Ő az, aki legyőzi a frázist. Nem a karcsú fenyővel szolidáris, hanem a gyaluval, mely fölemészti, és nem a nemes érccel, hanem az olvasztókemencével, mely megtisztítja. Az átlag európai nem volt képes összeegyeztetni létezését a technikával, mert az alkotói létezés fétiséhez kötődik. Csak aki követte Loost, harcban az „Ornamens"-sárkánnyal, aki hallotta Scheerbart lényeinek csillag-eszperantóját, aki látta Klee *Új Angyal*-át, ezt az új angyalt, ahogy inkább megszabadítja az embereket azáltal, hogy elveszi, amijük van, mintsem boldoggá tenné őket azzal, hogy ad nekik: csak az képes fölfogni, miféle humanizmus az, amely a rombolásban igazolja létét.

Mert romboló az igazságosság is, mely a jog konstruktív kétértelműségeinek destruktívan álljt parancsol; és rombolólag lehetett igazságos Kraus is egész élete művéhez: „Marad, vezérül, minden tévedésem." Ez ama józanság nyelve, mely tartósságba építi uralmát, és Kraus írásai már megkezdték ezt a maradandóság-korszakot, és joggal írhatná elébük Lichtenberg ajánlását, aki egyik legmélyebb művét ajánlotta épp „Őfelségének, a Feledésnek". Íme, ez az önmagunkról való szerény lemondás képe – merészebb gesztus, mint az egykori önmegvalósítás, mely a démoni öntükrözésben hullt szét. Nem

tisztaság s nem áldozat lett úrrá a démonon; ahol azonban eredet és rombolás egymásra talál, vége a démonuralomnak. Gyermekből s emberevőből gyúrt lényként áll a démon előtt legyőzője: nem új ember; nem-ember, új angyal. Talán egyike azoknak, akik – a Talmud° szerint – minden pillanatban megszámlálhatatlan seregekben teremtődnek, újként, hogy miután Isten előtt fölemelték szavukat, megszűnjenek, és visszahulljanak a semmibe. Panaszosan, vádlón, ujjongva? Mindegy – e gyorsan elröppenő hang párja-képe Kraus efemer műve. Angelus – ez a régi karcok hírnöke.

TANDORI DEZSŐ FORDÍTÁSA

A FÉNYKÉPEZÉS RÖVID TÖRTÉNETE

A fényképezés kezdeteit borító köd nem olyan sűrű, mint ama másik, amely a könyvnyomtatás ősi korszakát fedi; világosabban megmondhatni, mikor jött el a felfedezés órája, hogyan érezték ezt meg egyszerre többen is, s indultak el, egymástól függetlenül a közös cél felé: a camera obscura° képeit akarták rögzíteni – amelyeket mellesleg szólva, legalábbis Leonardo óta ismerünk. Mikor aztán körülbelül ötévi próbálkozás után Niépce és Daguerre egyszerre érkeztek célba, az állam ügyesen kihasználta a feltalálók szabadalmi nehézségeit, kártalanította őket, az eljárást meg már mint saját tulajdonát hozta nyilvánosságra. Ezzel aztán megteremtődtek az állandóan gyorsuló fejlődés szükséges feltételei: hosszú ideig még hátratekinteni sem volt alkalom. Így történt, hogy a fényképezés nagyságát és hatását érintő történeti vagy ha úgy tetszik filozófiai kérdések évtizedeken keresztül még csak fel sem merültek. S annak is pontosan meghatározható oka van, hogy most kezdenek lassan tudatossá válni. A legújabb irodalom felfigyelt az egyértelmű tényre, hogy önnön kezdetei egybeesnek a fényképezés virágkorával, Hill és Cameron, Hugo és Nadar tevékenységének évtizedével. Ez még a fényképezés iparosítását megelőző évtized. Nem mintha már ebben az ősidőben is nem sajátították volna el, méghozzá tömegesen, s persze, üzleti céllal vásári kikiáltók és sarlatánok az új technikát. Ez azonban mégis inkább a vásárok művészetéhez állt közel – ahol a

fényképezés ma is nagyon otthonos –, és nem az iparhoz. Az ipar először a névjegykártya-felvétellel vonult be a csatatérre: első előállítója jellemző módon milliomos lett. Egyáltalán nem lepődnénk meg, ha valamilyen földalatti kapcsolat állna fenn egyfelől a fényképészeti praktikák (ezek terelik manapság vissza figyelmünket ama preindusztriális virágkorra), másfelől a tőkés ipar megrendülése között. Feladatunkat persze, hogy ama izgalmat, amellyel a régi fényképek szép új kiadását szemléljük,* lényegüket érintő következtetések levonására hasznosítsuk, könnyebbé ez sem teszi. Az ezirányú elméleti kísérletek mind roppant kezdetlegesek. A múlt század vitái pedig – nem kevés akadt – mintha mind a *Leipziger Stadtanzeiger* groteszk mintáját követné. Ez a soviniszta lapocska ugyanis annak idején úgy érezte, fel kell lépnie a franciák ördögi mesterkedése ellen: „Tünékeny tükörképeket rögzíteni – írja a lap – nem egyszerűen lehetetlenség, miként ezt alapos német kutatások bebizonyították; maga az óhaj, amely ezt akarja megvalósítani, istenkáromlás. Az ember Isten képmására teremtetett, emberi masinával pediglen az Ő képét megörökíteni nem lehet. Csak az istenáldotta művész merészelheti mennyei ihlettől elragadtatva, a legmagasztosabb pillanatban, géniusza magasabb parancsára és mindennemű masinéria segedelme nélkül az istenemberi vonásokat ábrázolni." Ez már persze a kispolgár otromba és nehézkes képzete a *művészetről*, melytől minden technikai megfontolás idegen, s az új technika kihívó fellépésével önnön végét érzi közeledni. Viszont mégis ezzel a fetisiszta és alapvetően technikaellenes művészet-

* Helmuth Th. Bossert és Heinrich Guttman: *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840–1870* (A fényképezés őskorából, 1840–1870). Album 200 eredeti fénykép alapján. Frankfurt am Main, 1930. – Heinrich Schwartz: *David Octavius Hill, der Meister der Photographie* (David Octavius Hill, a fényképezés mestere). 80 képtáblával. Leipzig, 1931.

fogalommal hadakoztak majd száz évig a fényképészet teoretikusai – nem is jutottak természetesen az égvilágon semmire. Arra vállalkoztak ugyanis, hogy a fényképészt az előtt az ítélőszék előtt igazolják, amelyet fölborított. Mennyire más levegő járja át azt az expozét, amellyel Arago, a fizikus előterjesztette Daguerre felfedezését 1839. július 3-án a képviselőházban: megragadóan kapcsolta össze a fényképezést az emberi tevékenység minden vetületével. Elég széles panorámát vetít fel ahhoz, hogy érdektelennek tűnjék a kétséges feltételezés – amely itt sem hiányzik –, miszerint a fényképészet előtérbe kerülne a festészettel szemben. Annál gazdagabban sejlik fel a felfedezés igazi hordereje. „Ha egy új műszer felfedezői – mondotta Arago – műszerüket a természet megfigyelésére használják fel, úgy mindaz, amit elérni reméltek, egyszerűen csak semmiség a műszer révén valóban elért felfedezések sorához képest." A beszéd nagyvonalúan tekinti át a korszak modern technikáját az asztrofizikától egészen a filológiáig: a csillagok fényképezését latolgató kitekintés mellett fölmerül az eszme, hogy felvételeket lehetne készíteni az egyiptomi hieroglifák egy corpusáról.

Daguerre fényképei jódozott, a camera obscurában megvilágított ezüstlemezek voltak, ezeket ide-oda kellett forgatni, mígnem a helyes megvilágításban halványszürke kép rajzolódott ki rajtuk. Ritkaság-becsük volt: 1839-ben darabonként átlagosan huszonöt aranyfrank volt az áruk. Még az is gyakran előfordult, hogy ékszertokban őrizték őket. Néhány festő kezében azonban technikai segédeszközökké váltak: mint ahogy hetven évvel később Utrillo valójában nem a természet után, hanem képeslapok alapján alkotta megragadó látképeit a Párizs környéki házakról, hasonlóképp, s már 1843-ban David Octavius Hill, a sokra becsült angol portréfestő egész sor arcképfelvételt használt föl a skót egyház első szinódusáról fes-

tett freskójához. Csakhogy ezeket a felvételeket ő maga készítette. Festőként elfelejtették – az igénytelen, csak saját használatra szánt segédeszközök azonban történelmi helyet biztosítanak neki. E portrésorozatnál természetesen még mélyebbre visznek az új technikába a tanulmányok: névtelen emberek képei, nem arcmások. Régóta ismerünk ilyen fejeket festményeken. Ha a képek családi tulajdonban maradtak, meg-megkérdezték, kit is ábrázolnak. Két-három nemzedék után aztán elnémult az érdeklődés, és a képek, ameddig fennmaradnak, már csak alkotójuk művészetéről tesznek tanúbizonyságot. A fényképezésnél azonban valami egészen új és különleges dolog történik: az a New Haven-i halaskofa, aki lusta, csábító és szégyenlős pillantással lefelé sandít, mindig meg fog jeleníteni valamit, ami *nem* tanúságtétel Hill, a fotográfus művészetéről, valamit, ami elhallgattathatatlanul, faragatlan mód annak nevére utal, aki élt, és aki még itt is valóságos, és soha nem is fog tökéletesen beletűnni a *művészetbe.*

S kérdem is: szépséggel e haj s e szem
pillantása a hajdani lényt hogy övezte:
hogy csókolt ez a száj hogy az esztelen
vágy mint lángja-se füst csak elé-tekeregne.°

Vagy nézzük meg Dauthendey-nek, a fotográfusnak, a költő apjának a fényképét. A felvétel a jegyesség idején készült: mellette áll a lány, akit aztán majdan egy reggel, röviddel hatodik gyermekük születése után, felvágott erekkel talál moszkvai házuk hálószobájában. A képen úgy tűnik, mintha a férfi tartaná, támogatná őt; a lány tekintete azonban elmegy mellette, s a baljós távolt kutatja. Ha alaposan belemélyedünk az ilyen képbe, megértjük, milyen szélsőséges ellentétek érintkeznek itt is egymással: festett képnek soha többé nem lehet

olyan mágikus értéke, mint amilyet a lehető legpontosabb technika kölcsönözhet készítményeinek. A fényképész tökéletes felkészültsége, a modell beállításának tökéletes megtervezettsége ellenére a néző mindig is ellenállhatatlan kényszert érez, hogy a képben az itt és most villanásnyi véletlenjét keresse, amellyel a valóság szinte átégette kép-jellegét; hogy megtalálja azt a jelentéktelen helyet, amelyben – rég elmúlt pillanat-mivoltában – még a mai visszatekintő számára is fölfedezhetően, beszédesen magába rejti a jövőt. Más természet jelenik meg a fényképezőgép s más az emberi szem előtt; elsősorban mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül. Ha például valaki, s akár csak nagyjából, számot akar vetni az emberek járásával, abban a másodperctöredékben, amikor *kilép* a sorból, biztos nem tudja a többiek magatartását szemmel követni. A fényképezés és különböző segédeszközei: a kimerevítések, nagyítások ezt tárják fel a számára. Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalant, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az optikai-tudattalant. Minden, amivel a technika és az orvostudomány dolgozik, a szerkezeti sajátosságok, a sejtszövetek eredetileg sokkal közelebb állnak a fényképezőgéphez, mint a hangulatos tájkép vagy a kifejező arckép. Egyszersmind pedig új anyagának közegében, a fényképezés olyan képvilágok fiziognómiáját tárja fel – a legkisebb létezők képvilágának fiziognómiáját –, amelyek eddig, ha értelmezhetőek voltak is, de rejtettek maradtak, s így csak az álmokban jelenhettek meg. Most viszont naggyá és megformálhatóvá váltak: technika és mágia különbözőségét ezentúl messzemenőkig történelmileg változónak kell tekintenünk. Így például Blossfeldt*

* Karl Blossfeldt: *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* (A művészet ősformái. Növényfényképek). Szerkesztette és a bevezetőt írta Karl Nierendorf. 120 képtábla. Berlin, 1928.

meghökkentő növényfotói a zsurlóban a legrégebbi oszlopformákat, a páfrányban a püspökbot alakját, a tízszeresre felnagyított gesztenye- és juharhajtásokban totemfák képét, a takácsmácsonyában pedig a gótikus mérművet láttatják meg. Egyáltalán nem tévedtek nagyot Hill hajdani modelljei, akiknek számára „a fényképezés" „nagy és rejtelmes élményt" jelentett, még ha ezen tudatosan csupán annyit értettek is, hogy „az ember olyan készülék elé áll, amely rövid idő alatt képet készít a látható világról, s a kép nem kevésbé élő és valóságos, mint maga a természet". Hill fényképezőgépét diszkrét tartózkodásáért dicsérték. Modelljei sem voltak kevésbé tartózkodóak: bizonyos félénk tisztelettel állnak a készülék előtt, tartásukkal mintha már akkor is a nagy korszak egy későbbi fényképészének alapszabályához igazodnának: „Ne nézz soha a gépbe!" Ez a mondás persze nem valami „saját arca, vigye haza!" értelemben veendő, amit manapság az ügynökök oly lelkiismeretlenül propagálnak felnőttek, kisbabák, sőt, állatok számára – s amivel szemben a mai napig érvényesen csengenek az öreg Dauthendey szavai a dagerrotípiáról: „Eleinte az emberek nem is merték soká nézni őket – beszéli el Dauthendey. – Megijedtek attól, hogy milyen pontosak a képek, s mintha azt gondolták volna, hogy ezek a kicsi kis arcok ott a képen visszanéznek rájuk: annyira meglepően hatott mindenkire az első dagerrotípiák szokatlan pontossága és szokatlan természethűsége."

Az első reprodukált emberi arcok ártatlanul, pontosabban szólva: feliratozás nélkül kerültek a fényképezés látkörébe. Abban az időben az újságok még luxuscikknek számítottak, amelyet csak ritkán vásároltak meg, s többnyire a kávéházban olvastak. A fényképezés még nem volt a sajtó eszköze, s igen kevés ember láthatta viszont nyomtatásban a nevét. Az emberi arcot valamilyen hallgatás övezte, s ebben pihent meg a

tekintet. Vagyis: ennek a fajta portréművészetnek a lehetőségei éppen abból adódtak, hogy fényképezés és aktualitás még nem találtak egymásra. Mi sem jellemzőbb e korai szakaszra, mint hogy Hill számos képe az edinburgh-i temetőben, Greyfriarsban keletkezett – és a modellek nagyon is otthonosan érezték magukat e környezetben. S valóban, Hill egyik képén jól látszik, hogy az egész temető olyan, mint egy intérieur: zárt, körülkerített tér, a gyepágyból kandallószerűen üreges síremlékek emelkednek, és meghitten támaszkodnak a tűzfalra, belsejükben ezúttal nem lángnyelvek, hanem feliratok. Soha nem nyert volna azonban ez a térség ilyen jelentőséget, ha kiválasztását nem támogatják egyszersmind technikai megfontolások is. A régi lemezek fényérzékenysége kisebb volt, szabad téren soká kellett őket megvilágítani. Emiatt aztán szükségesnek látszott a modellt minél félreesőbb helyen beállítani, ahol a nyugodt koncentrációt nem zavarta meg semmi. „A modellek hosszas nyugalmi helyzete a kifejezés szintézisét eredményezte – írja Orlik a korai fotóművészetről –, úgy, hogy ezek a képek egyszerűségük mellett a jól megfestett vagy jól megrajzolt képekhez hasonlóan behatóbb és tartósabb hatást gyakorolnak a szemlélőre, mint az újabb fényképek." Maga a technikai eljárás késztette rá a modelleket, hogy ne lépjenek ki a pillanatból, hanem éppen belehasonulva törekedjenek azt megélni. A felvétel hosszú tartama alatt szinte belenőttek a képbe; ami a legélesebben ellentétes a pillanatfelvétel jelenségével, amely annak a megváltozott világnak a tanúja, melyben – mint Kracauer találóan mondotta – a másodperc ugyanazon töredékétől függ, amíg a megvilágítás tart, „hogy olyan híres lesz-e egy sportember, hogy aztán illusztrált lapok megbízásából világítsák meg a fényképészek". A régi képeken minden arra szolgált, hogy *tartson.* Nemcsak a semmihez nem hasonlítható csoportok, amelyekbe az emberek egyesültek, bár e csoportok eltű-

nése bizonyára az egyik legpontosabb tünete annak, ami az évszázad második felében a társadalomban végbement. Nem, még a ruhák redői, azok is tovább tartanak ezeken a képeken. Tekintsük csak Schelling köpenyét: egy ilyen köpennyel el lehet indulni a halhatatlanságba: a kirajzolódó formák nem méltatlanok a filozófus arcának redőihez. Röviden: minden Bernhard von Brentano sejtése mellett szól; tudniillik hogy „1850 körül a fényképész azon a szinten állt, mint a készüléke" – először és hosszú időre utoljára.

Ha a dagerrotípia akkori hatásáról ma pontos képet akarunk alkotni, még azt is számításba kell vennünk, hogy épp felfedezése idején nyíltak meg a legjobb festők előtt a plein air° festészetből adódó egészen új perspektívák. Arago – annak tudatában, hogy éppen itt a fényképészet átvette a stafétabotot a festészettől – kifejezetten a következőket mondja Giovanni Battista Porta korai kísérleteire visszatekintve: „Gyakorlott festők sem remélik, hogy a légkör átlátszóságának tökéletlen voltából adódó hatást (amelyet nem szabatosan levegőperspektívának szoktak nevezni) pontosan visszaadhatnák a camera obscura segítségével", vagyis a benne megjelenő képek lemásolásával. Amikor pedig Daguerre-nek sikerült a camera obscura képeit rögzítenie, a festők már más útra tértek, mint a technika. De a fényképészet igazi áldozata nem a tájképfestészet lett, hanem az arcképminiatűr. Hihetetlenül gyorsan, már 1840 körül a számtalan miniatűrfestő legtöbbje hivatásos fényképészként is tevékenykedett; először csak mellékesen, utóbb kizárólag azzal szerezték kenyerüket. Jól kamatoztatták eredeti foglalkozásuk tapasztalatait, de nem annyira a művészi, hanem inkább a mesterségbeli előképzettséget, aminek egyébként fényképeik magas színvonala köszönhető. Ez az első – átmeneti – nemzedék igen lassan tűnt csak el; mintha valamilyen bibliai áldásban részesültek volna: az első fényké-

pészek, Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard mind kilencven vagy száz évet éltek meg. A hivatásos fényképészek helyére azonban végül mégis üzletemberek tódultak, és amikor aztán a negatív retusálása – a rossz festő bosszúja a fényképészeken – általánosan elterjedtté vált, az ízlés szintje hirtelen lezuhant. Ebben az időben kezdtek betelni a fényképalbumok. A lakás legridegebb pontjain pihentek, például a szalonban egy konzolon vagy guéridonon,° bőrbe kötve s hozzá visszataszító fémsarkokkal; az ujjnyi vastag aranyrámás lapokon buta maskarákban mindenféle alakok: Alex bácsi és Rieckchen néni, Trudchen, amikor még kicsi volt, a papa gólyakorában, s végül, hogy a szégyen teljes legyen, mi magunk: szalontiroliként, amint kalapunkat egy pingált gleccser felé lengetjük jódlizva, vagy hercig matrózruhában, egyik láb kicsit előbb, mint a másik, ahogy illik, s odatámaszkodva egy fényezett ajtókerethez. Ezeknek az arcképeknek a díszletezése, a sok posztamens, balusztrád° és az ovális asztalkák még arra az időre emlékeztetnek, amikor a hosszú expozíciós idő miatt rögzítő támpontokat kellett adni a modelleknek. Kezdetben megelégedtek a *fej-* vagy *térdtámasztékokkal,* rövidesen azonban elkezdték ezt kevesellni, és felváltották mindenféle, a festészetből átvett, tehát feltétlenül *művészi* hatásúnak vélt rekvizítumokkal. Először jött az oszlop és a kárpit. Jobb szemű emberek már a múlt század 60-as éveiben szörnyülködtek ezen az ízlésficamon. Egy angol szaklapban például akkoriban ezt írták: „A festményen az oszlop lehetséges; abszurd azonban a fényképeken, többnyire valami szőnyegre állítva: mindenki tudja, hogy a szőnyegekre nem szokás márvány vagy kőoszlopokat emelni." Persze, akkoriban keletkeztek azok a híres műteremfelvételek is, drapériákkal és pálmákkal, gobelinekkel és lépcsőkkel, amelyek oly kétértelműen állnak a kivégzés és a reprezentálás, a kínzókamra és a tronterem között. Egyikükön,

megrendítő módon, a gyermek Kafkát ismerhetjük fel. Ott áll a hatéves forma fiúcska, paszománnyal teleaggatott, szűk, szinte megalázó ruhájában, valami télikertes tájban. A háttérben pálmalevelek meredeznek, mintha még fojtogatóbbá, még fülledtebbé kellene tenni ezt a kipárnázott trópusvidéket; a modell széles karimájú, irdatlan spanyolos kalapot szorongat a baljában. El is tűnne teljesen a gyerek ebben a beállításban, ha tekintetének mérhetetlen szomorúsága nem uralkodna a számára rendelt tájon.

Ez a kép, a maga parttalan szomorúságával, ama régebbiek ellenpárja, amelyeken az ember még nem nézett olyan magányosan és olyan istentől elhagyatottan a világba, mint itt a fiúcska. Akkor még aura° vette körül az embert, valaminő közeg, amely átjárta tekintetét, s teltséget, biztonságot adott neki. És ismét csak kézenfekvő, mely technikai eljárás felelt meg ennek a szemléletnek: a legvilágosabb fény és a legsötétebb árnyék közötti teljes kontinuitás. A törvény, hogy az új eredmények föltünedeznek a régebbi technikában, egyébként itt is beigazolódik: a hajdani portréfestészet hanyatlása előtt egész rendkívüli tökélyre emelte a hántoló modort° – amely aztán később, mint reprodukciós technika, a fényképészet hasonló, új eljárásaiban ismétlődött. A hántoló modorban készített lapokhoz hasonlóan érzékelhető Hill képein, hogy a fény kiküzdi magát a homályból. Orlik a hosszú exponálási idővel magyarázza „az összefüggő fénykezelést", amely „e korai fényképek nagyságának" alapja. S a kortárs Delaroche azt írja a felfedezésről, hogy általa a képek „korábban meg sem közelíthetően pazar, az anyag nyugalmát semmiben meg nem zavaró" hatást képesek kelteni. Ennyit tehát az aura megjelenésének technikai feltételezettségéről. Különösen néhány csoportkép őrizte meg a szárnyaló „együtt egymással" auráját, amely – mielőtt az *eredeti felvételek* tönkretették volna – rövid időre megje-

lent a lemezeken. Ez az a leheletfinom szféra, amelyet szépen és értelmesen olykor a képkivágat ma már régimódi ovális formájával fognak körül. Ezért félreértés a fényképezés ősnyomtatványai kapcsán mindig csak a *művészi kiteljesedésről* vagy az *ízlésről* beszélni. Ezek a képek egy bizonyos térben keletkeztek: minden megrendelővel úgy áll szemben a fényképész, mint a legújabb iskolából kikerülő technikus, a fényképésszel szemben viszont a megrendelő, mint az éppen emelkedőben lévő osztály tagja, aurával, amely még szalonkabátja ráncait vagy lavallière-je° csomóját is átjárta. Az aura végképp nem a primitív fényképezőgép terméke. Inkább arról van szó, hogy e korai korszakban tárgy és technika hajszálpontosan megfelelt egymásnak, a rákövetkező hanyatló periódusban pedig annál inkább szétváltak. Rövidesen ugyanis már olyan eszközök álltak a modern optika rendelkezésére, amelyek a homályt tökéletesen átvilágították, és a jelenségeket tükörszerűen adták vissza. A fényképészek 1880 után mégis inkább azt tekintették feladatuknak, hogy az aurát, amelyet a fényerős tárgylencsék – elfojtva a homályt – éppúgy elfojtottak a képen, mint az imperialista polgárság fokozódó elfajzása a valóságban, mégis színleljék a retus minden trükkjével, legfőképp az úgynevezett guminyomatokkal. Így lett aztán divatossá a Jugendstilben° a művi reflexektől meg-megtört alkonyodó tónus; a félhomály dacára azonban egyre világosabban rajzolódik ki az árulkodó póz: a nemzedék ájult-mereven néz szembe a technikai fejlődéssel.

Mégis: a fénykép döntő kérdése a fényképész viszonya a technikájához. Camille Recht csinos hasonlata szerint: „A hegedűművésznek először képeznie kell a hangot, keresnie és villámgyorsan megtalálnia, míg a zongorista leüti a billentyűt, és a hang felcsendül. A festőnek is és a fényképésznek is eszközök állnak a rendelkezésére. A festő rajza és színezése a he-

gedűjáték hangképzésére hasonlít, a fényképész éppúgy, mint a zongorista, alá van vetve a gép korlátozó törvényeinek. A zongora kényszere nem hasonlítható a hegedűéhez. Egyetlen Paderewski sem fogja a közönséget annyira bűvöletbe ejteni, és nem is lesz olyan híres, mint a legendás Paganini." A fényképezésnek is van azonban, hogy mi is hasonlattal szóljunk, egy Busonija: Atget. Mindketten virtuózok voltak, s ugyanakkor előfutárok. Mindketten feloldódtak alkotásukban – s egyszersmind a lehető legpontosabban dolgoztak. Még vonásaik is rokonok. Atget színész volt, aki megelégelvén e mesterséget, letépte magáról a maszkot, s aztán arra törekedett, hogy a valóságról is lemossa a festéket. Párizsban élt, szegényen és ismeretlenül, képeit műgyűjtőknek vesztegette el, akik egyébként majd olyan excentrikusak lehettek, mint ő maga; néhány éve halt meg, több mint négyezer képet hagyott hátra. A New York-i Berenice Abbot gyűjtötte össze ezeket a lapokat, amelyekből most jelent meg válogatás, rendkívül szép kötetben, Camille Recht kiadásában.* A kortárs újságírás „nem is vett tudomást erről az emberről, aki műteremről műteremre járt a képeivel, fillérekért vesztegette el őket, néha csak annyit kért, amennyibe az 1900 körül divatossá váló képeslapok kerültek: városok, kék éjbe merülve, retusált holddal. A szakma ismeretének sarkpontjáig jutott; az ismeretlenségre kárhoztatott, örökké árnyékban élő nagy mester azonban elmulasztotta mogorva tökéletességének zászlaját ott kitűzni. Így aztán többen azt gondolhatják, hogy ők fedezték fel a Sarkot, holott Atget járt már ott előttük". Valóban: Atget párizsi fényképei a szürrealista fotóművészet° előfutárai; előőrse annak az egyetlen valóban széles hadoszlopnak, amelyet a szürrealizmus mozgásba tudott lendíteni. Atget fertőtleníti a hanyatló korszak hagyományos port-

* Atget: *Lichtbilder* (Fényképek). Kiadta Camille Recht. Párizs, Leipzig, 1931.

ré-fényképészetéből áradó atmoszférát – tisztítja, sőt megtisztítja azt. Ő kezdeményezi a tárgy megszabadítását aurájától, mely az újabb fotóművészet vitathatatlanul legnagyobb érdeme. Avantgarde folyóiratokban, mint a *Bifur* vagy a *Variété*, manapság gyakran láthatni ilyenféle címek alatt: *Westminster, Lille, Antwerpen* vagy *Breslau* – csupán részleteket: például egy balusztrád darabját; fa csupasz koronáját, ágai átnyúlnak a gázlámpa fölé; máskor valami tűzfalat vagy kandelábert mentőövvel, s a mentőövön a város nevével. Nos, mindezek olyan motívumok irodalmias poentírozásai, amelyeket Atget fedezett fel. Azt kereste, ami tűnt, veszett, és ezzel az ilyen képek meg is fosztják a városneveket egzotikus, pompázatos, romantikus csengésüktől; mint a vizet egy süllyedő hajóból, úgy szívják föl a valóságból annak auráját. – Mert hát mi az aura? A tér és idő különleges szövedéke: akármilyen közel legyen is, valaminő messzeség egyszeri megjelenése. Nyári délutáni nyugalomban tekintetünkkel követjük a hegyvonulatot vagy a fejünkre árnyékot vető faág ívét, mígnem a pillanat vagy az óra is része lesz az egész jelenségnek: ilyenkor lélegezzük be a hegyek vagy a faág auráját. A mai ember pedig épp olyan szenvedélyesen törekszik rá, hogy a dolgokat a tömegekhez *közelebb hozza*, mint arra, hogy egyszeriségüket minden helyzetben reprodukálással győzze le. Nap mint nap érzi az elutasíthatatlan szükségletet, hogy a legközelebbi tárgyakat is képben, sőt, egészen pontos hasonmás-képben mindig megtekinthetővé, kézzelfoghatóvá tegye. A hasonmás-kép pedig, amelyet az illusztrált lapok és a hetilapok bármikor nyújtanak, egyértelműen különbözik a tárgy képétől. Egyszeriség és tartósság jellemzi az utóbbit, múlékonyság és ismételhetőség az előbbit. Az az érzékelés, amely a tárgyat kihámozza a burkából, amely széjjeltöri az aurát, a reprodukálás segítségével egyszersmind a világ minden hasonnemű jelenségét egyszeri vol-

tától megfosztani törekszik. Atget-t „a nagy látképek és az úgynevezett kuriózumok" alig-alig érdekelték; a csizma-kaptafák hosszú sora viszont annál jobban vonzotta a szemét; meg a párizsi udvarok, ahol reggeltől estig szép rendben sorakoznak a kézikocsik; meg az étkezés utáni asztalok és a mosatlan edények, úgy, ahogy bármikor százezerszámra előfordulnak; meg a bordély a... utca 5-ben, a homlokzatán négy különböző ponton ismétlődő, óriási 5-ösökkel. Figyelemre méltó azonban, hogy ezek a képek majdnem mind üresek. Üres a Porte d'Arcueil az erődítmények mellett, üresek a díszlépcsők, üresek az udvarok, üresek a kávéházteraszok, és üres, ahogy annak lennie kell, a Place du Tertre. Ezek a terek nem magányosak, hanem hangulatnélküliek; mintha úgy kirámolták volna a várost, akár egy lakást, amelybe még nem költözött be az új bérlő. Ember és környezet áldásos elidegenedése, a szürrealista fényképezés fontos vívmánya, Atget képeiben kezdődik. A politikailag iskolázott szem aztán már szabad terepen tekinthetett körül, ha nem az intimitásokat, hanem a részleteket kívánta átvilágítani.

Kézenfekvő, hogy az új szemlélet épp ott aratott legkevésbé sikert, ahol különben igen hanyagul dolgoztak: a megfizetett és reprezentatív arcképfelvételek területén. Másfelől, a fotóművészetnek semmiről nem olyan nehéz lemondania, mint az emberről. És aki nem tudta volna, azt a legjobb orosz filmek taníthatták meg, hogy táj és környezet csak annak a fényképésznek mond valamit, aki az arculatukban rejlő névtelen jelenséget tudja felfogni. Viszont ennek a lehetősége igen nagy mértékben a megragadottól függ. Az a nemzedék, amelyik még nem akarta magát görcsösen az utókor számára fényképeken megörökíteni, sőt, adott alkalmakkor mindig kicsit félénken visszahúzódott az életterébe – ahogy például Schopenhauer behúzódik a fotel mélyébe az 1850-es frankfurti felvételen –, és

épp ezért életterével együtt került rá a fényképlemezekre: ez a nemzedék nem örökítette át erényeit. Évtizedek óta először az orosz játékfilmek nyújtottak alkalmat rá, hogy olyanok jelenjenek meg a kamera előtt, akik különben soha nem kerülnek a fényképezőgép lencséje elé. És az emberi arc egyszercsak új, felmérhetetlen jelentőséget nyert. De ezek már nem portrék. Mik is voltak ezek? Egy német fényképész nagyszerű érdeme, hogy e kérdésre választ adott. August Sander* egész sorozatot állított össze különböző arcokból, és ez a sorozat semmivel nem marad mögötte Eizenstein vagy Pudovkin lenyűgöző fiziognómiai galériájának. A német fényképészt tudományos szempontok vezérelték. „Életműve, megfelelően a mai társadalmi tagozódásnak, két csoportra tagolódik; körülbelül negyvenöt mappában kívánja megjelentetni, mindegyikben tizenkét fényképpel." Ez idáig válogatás jelent meg belőle: e hatvan reprodukció kimeríthetetlen anyagot szolgáltat a szemlélődés számára. „Sander a parasztokból, a földhöz kötött emberektől indul ki, s nézőjét átvezeti a társadalom összes rétegén és foglalkozási típusán, föl a legmagasabb civilizációig, és le egészen az idiótákig." Az alkotó nem tudósként nyúlt ehhez a hatalmas feladathoz, nem hallgatott sem a fajelméletre, sem a társadalomkutatásra – hanem, ahogy a kiadó fogalmaz: „a közvetlen megfigyelésből" indult ki. Az elfogulatlan, merész, de egyszersmind érzékeny megfigyelésből – e szó goethei értelmében: „Létezik olyan érzékeny tapasztalat, amely a legbensőségesebben azonosul a tárggyal, s így tulajdonképpen elméletté válik." Eszerint már tökéletesen rendben levőnek fogjuk találni, hogy elemzéseiben Döblin e műveknek épp tudományos mozzanatát emelte ki: „Ahogy csak az összehasonlító anatómia vezet el minket a szervek természetének és történetének

* August Sander: *Das Antlitz der Zeit* (A kor arca). Berlin, 1930.

megismeréséhez, ugyanúgy minden részletfényképészetnél magasabb rendű az az összehasonlító fényképművészet, amelyet Sander megteremtett." Nagy kár lenne, ha a gazdasági viszonyok e rendkívüli corpus további *publikálását* megakadályoznák. A kiadót pedig emez általános megjegyzésen túl még egy konkrét észrevétellel is biztathatjuk: olyan művek, mint Sanderé, egyetlen nap alatt hihetetlenül aktuálissá válhatnak. Manapság, amikor a hatalomváltások annyira esedékesek, létszükségletté lehet a fiziognómiai műveltség és éleslátás. Jöhet az ember akár jobbról, akár balról, egyaránt hozzá kell szoknia, hogy megvizsgálják, honnan jött. És neki is meg kell vizsgálnia, honnan jöttek a többiek. Sander műve nemcsak képeskönyv: hanem gyakorló atlasz.

„Korunkban nincs műalkotás, amelyet akárcsak hasonló figyelemmel tanulmányoznánk, mint önmagunk, vagy rokonaink, barátaink és szerelmünk képmását" – írta már 1907-ben Lichtwark. A kutatás ezen a ponton hagyta el az esztétikai megkülönböztetések birodalmát, és került át a társadalmi funkciókéba. Csak innen hatolhat előre. Jellemző, hogy a vita leginkább *a fénykép mint művészet* esztétikájának témakörébe merevedett bele, holott például *a művészet mint fénykép* sokkal kevésbé kérdéses társadalmi tényére alig vesztegetett szót. S mégis, a műalkotások foto-reprodukciója jóval lényegesebb hatást gyakorol a művészetre, mint egy fénykép többé- vagy kevésbé művészi kiállítása – ahol is az élmény *a fényképezőgép zsákmányává válik.* S való igaz: az amatőr, számtalan művészi „eredeti felvételével" semmivel sem vidámítóbb, mint a vadász, aki a lesről egy halom vaddal tér meg, amelyet csak a kereskedőnél tud értékesíteni. Közel már a nap, amikor több illusztrált folyóirat fog megjelenni, mint ahány vad- és szárnyaskereskedés lesz. Ennyit a *csattintgatásról.* Egészen megváltoznak azonban a hangsúlyok, ha megfordítjuk a kérdés ele-

meit, és nem a fényképről mint művészetről, hanem a művészetről mint fényképről beszélünk. Bárki tapasztalhatja, menynyivel könnyebb valaminek – elsősorban egy plasztikai alkotásnak, de akár egy épületnek is – a képét fényképen felfogni, mint a valóságban. Csábító lenne ezt teljességgel a művészi érzék hanyatlásának, korunk kudarcának tuladonítanunk. Csakhogy azt is fel kell ismernünk, hogy körülbelül ugyanebben az időben fejlődött ki a reprodukciós technika és változott meg felfogásunk a nagy művekről: többé már nem egyesek alkotásainak tekintjük őket, hanem oly *hatalmas* kollektív alkotásoknak, melyeket asszimilálni csak akkor tudunk, ha kicsinyítjük őket. És végső hatásukat tekintve a reprodukciós eljárások: kicsinyítések, amelyek hozzásegítik az embert, hogy uralja a műalkotásokat – ami nélkül egyszerűen nem tudná felhasználni őket.

A művészet és a fényképezés mai viszonyát mindenekelőtt az a kihordatlan feszültség jellemzi, amely azóta, amióta műalkotásokat lefényképeznek, világosan érezhető. Sokan, akik a fényképezés mai arculatát meghatározzák, a festészettől indultak el. Különböző kísérletek után hátat fordítottak neki, hogy aztán kifejezési eszközeit más, a mai élettel eleven és egyértelmű kapcsolatot tartó területeken használják fel. Minél éberebb érzékkel figyelték, milyen jelben áll az idő, annál problematikusabbá vált számukra a kiindulópontjuk. Mert a fényképezésnek ma is, miként nyolcvan évvel ezelőtt, át kell vennie a stafétabotot a festészettől. „Az újban rejlő alkotói lehetőségeket – írja Moholy-Nagy – többnyire lassan, s a régi formákban, a régi eszközökben és alkotási területeken kezdjük felismerni; holott mindezek tulajdonképpen már meg is szűntek az új megjelenésével, és csak a készülődő változások nyomására törnek fel még egyszer eufórikus virágzásban. Így jelzi például a futurista (statikus) festészet a mozdulat-szimultaneitásnak,

az időmozzanat ábrázolásának szilárd körvonalú problematikáját, amely később megsemmisítette, s éppen akkor, amikor a filmet ismerték ugyan már, de még távolról sem fogták fel, mit kaptak vele... S ha elég óvatosan fogalmazunk, ugyanúgy talán a ma ábrázoló-tárgyias eszközökkel dolgozó festők (a neoklasszikusok és a veristák) némelyikét is az új, s rövidesen majd már csak mechanikus-technikai eszközökkel dolgozó optikai ábrázolás előfutárainak tekinthetjük." És Tristan Tzara, 1922-ben: „Amidőn minden, ami művészetnek neveztetett, elköszvényesedett, megjelent a fényképész, meggyújtotta százgyertyafényű lámpáját és a fényérzékeny papír fokozatosan elnyelte némely használati tárgy feketeségét. Ő, a fényképész fedezte fel, hogy egy érzékeny és újat kereső felvillanás többet érhet, mint akármilyen beállítás, amit gyönyörködtetésünkre a szemünk elé tárnak." A fényképészek, ha nem opportunus meggondolásokból, nem véletlenszerűen és nem kényelemszeretetből pártoltak át a képzőművészettől a fotóművészethez, ma a szakmában az avantgarde legelső vonalában állnak, mert fejlődésük valamelyest megóvja őket a mai fényképészet legnagyobb veszélyétől, az iparművészet hatásától. „A fénykép mint művészet – írta Sasha Stone –, igen veszélyes dolog."

Ha a fényképezés kilép azokból az összefüggésekből, amelyeket egy Sander, egy Germaine Krull, egy Blossfeldt állított fel, és függetleníti magát a fiziognómiai, politikai és tudományos érdeklődéstől – akkor *alkotóvá* válik. Az objektív az *egybelátásra* törekszik; és színre lép a fényképész-smokk. „A szellem fölébe kerekedik a mechanikának és élethasonlatokká értelmezi át a mechanika puszta eredményeit." Minél jobban kiterjed a mai társadalmi rendszer válsága, minél merevebbé lesz az egyes társadalmi tények, mozzanatok halott oppozíciója, az alkotás – ami lényege szerint változatot jelent, s apja az ellentmondás, anyja az utánzás –, annál inkább fétissé válik, fétis-

sé, amely már csak a divatos megvilágításmód változtatásainak köszönheti életteli vonásait. Attól lesz alkotó a fényképészet, hogy egészen átadja magát a divatnak. A divat mottója pedig pontosan így hangzik: *a világ szép.* Olyan fényképészet lepleződik itt le, amelyik akár egy konzervdobozt is össze tud montírozni a mindenséggel, de arra képtelen, hogy önnön működésének és szerepének egyetlen emberi összefüggését is megragadja; így aztán még ha a lehető legprózaibb témákkal dolgozik is, nem megismerésüknek, hanem eladhatóságuknak az előharcosa. Ennek a fényképészeti alkotásnak az igazi arca a reklám vagy az asszociáció; és igazi ellenpólusa a leleplezés vagy a konstrukció. A helyzet ugyanis, írja Brecht, „azért bonyolult, mert a *valóság* egyszerű *ábrázolása* soha ilyen keveset a valóságról nem mondott. Ha csak lefényképezzük a Krupp-műveket vagy az A. E. G. üzemeket, jószerint semmit nem tudunk meg róluk. A tényleges valóság továbbcsúszott: a funkcióba. Az eldologiasodott emberi viszonyok, így például a gyár, már nem fejezik ki magukat az emberi viszonyokat. Tehát *valamit fel kell építeni,* valamit, ami teremtett, nem művi". A szürrealisták érdeme, hogy egy ilyen értelmű fényképészeti konstrukció kialakításának úttörői voltak. Az orosz film pedig a további lépést jelenti az alkotó és a konstruktív fényképészet vitájában. Nem túlzunk: az orosz rendezők nagy teljesítményei csak olyan országban voltak lehetségesek, amelyben a fényképészet nem ingerelni és nem szuggerálni kívánt, hanem tapasztalni és felvilágosítani. Ebben, s csak ebben az értelemben van ma is még bizonyos érvénye az impozáns mondatoknak, amellyel Antoine Wiertz, az otromba eszme-festő 1855-ben a fényképezést köszöntötte: „Néhány esztendővel ezelőtt megszületett korunk dicsősége: egy gép, amely azóta mindennap gondolatainkat bámulattal, tekintetünket ijedelemmel tölti el. Mielőtt századunk lehanyatlik, ez a gép lesz

a festészetben az ecset, a paletta, a színek, a jártasság, a tapasztalat, a türelem, a könnyedség, a biztonság, a kolorit, a fénymáz, a minta, a tökély, az extraktum ... Ne higgyük, hogy a dagerrotípia megöli a művészetet... Amidőn majd ez az óriáscsecsemő felnő, amidőn majd minden készségét és erejét kibontakoztatja, elő fog lépni a Genius, nyakon ragadja őt, és így kiált: »Jöjj ide! Hozzám tartozol! Mostantól együtt dolgozunk!«" Milyen józanul, sőt, borúlátóan csengenek ezzel szemben Baudelaire szavai; két évvel később, *Az 1857-es Salon*-ban mutatta be olvasóinak az új technikát. Hasonlatosan Wiertz mondataihoz, ma már ezeket is bizonyos enyhe hangsúlyeltolódással olvassuk. Csakhogy amennyire Baudelaire jellemzése Wiertz beköszöntőjének éppen az ellentéte, mai érvényét is attól nyeri, hogy élesen visszautasította a művészi fényképezés mindennemű jogtalan terjeszkedését. „Ezekben a siralmas napokban új ipar támadt, amely sokban hozzájárult ahhoz, hogy a lapos butaság megerősödjék abban a hitében, hogy... a művészet nem más és nem is lehet más, csak a természet pontos ábrázolása ... Egy bosszúálló isten meghallgatta a tömeg hangját, és Daguerre lett a messiása." És: „Ha a fényképészetnek megengedtetik, hogy a művészetet némely funkciójában is kiegészítse, a művészet egész rövidesen ki fog szoríttatni és el fog pusztulni, mert elpusztítja a tömeg természetes szövetsége a fényképészettel. A fényképészetnek vissza kell térnie igazi kötelességéhez: a tudományok és a művészetek szolgálólányának kell lennie."

Egyvalamit akkoriban sem Wiertz, sem Baudelaire nem vett észre: a fénykép hitelességéből adódó jelentéseket és utalásokat. Nem mindig sikerül majd a mai riportok módján – amelyeknek kliséi csak nyelvi asszociációkat keltenek a nézőben – ezeket a jelentéseket megkerülni. A fényképezőgép egyre kisebb lesz, vagyis egyre inkább képes arra, hogy tünékeny és

titkos képeket rögzítsen, amelyek sokk-hatásukkal le kell hogy állítsák a néző asszociációs mechanizmusát. Helyébe a megnevezés, a feliratozás lép, amely a fényképezést bevonja az életkörülmények általános irodalmiasodásának folyamatába – ami nélkül, persze, minden fényképészeti konstrukció örökké a körülbelüliségben vesztegelne. Nemhiába hasonlították Atget felvételeit a tett színhelyéről készült képekhez. Csakhogy: városainknak nem minden sarka valaminő tett színhelye-e? és nem minden járókelője tettes-e? Nem az-e a fényképésznek – az augurok és haruspexek utódjának – a feladata, hogy képeiben a bűnt felkutassa és a bűnösre rámutasson? „Nem az írás-, hanem a fényírástudatlan – mondotta valaki – lesz a jövő analfabétája." De kevésbé analfabéta-e a fényképész, aki saját képeit nem tudja elolvasni? Nem válik-e a felirat a fénykép legfontosabb részévé? Kilencven év választ el minket a dagerrotípia felfedezésétől: a történelmi feszültség villódzik ki ezekben a kérdésekben. Szikrái fényében tűnnek elő, ükapáink korának homályából, az első, oly szép és oly megközelíthetetlen fényképek.

PÓR PÉTER FORDÍTÁSA

KIERKEGAARD

A filozófiai idealizmus vége

Kierkegaard gondolatvilágának töretlen átvételére és továbbvitelére az utolsó kísérlet Karl Barth „dialektikus teológiájából" indult ki. A teológiai mozgalom utóhullámai még összefutnak a hullámgyűrűkkel, melyeket Heidegger egzisztenciális bölcselete keltett. A jelen kísérlet – Theodor Wiesengrund-Adorno: *Kierkegaard* – egészen más oldalról közelíti meg tárgyát. Nem továbbviszi Kierkegaardot, hanem visszavezeti: vissza a filozófiai idealizmus legbensejébe, amelynek varázsgyűrűjében a gondolkodó tulajdonképpeni teológiai intenciója tehetetlenségre kárhoztatva erejét vesztette.

Wiesengrund kérdésfeltevése ilyen módon, ha úgy tetszik, történelmi. A feldolgozás során azonban kiderül, mennyire aktuális érdeklődésből támadt a módszertanilag oly óvatos vizsgálódás. A kutatás a német idealizmus kritikájához vezet: a kései korszak rejtélyének megfejtéséhez szolgáltat kiindulópontot. Mert Kierkegaard késői jövevény. Wiesengrund szerencsésen jellemzi az írói jelenség keverék természetét, amely úgy tetszik, gyakran teszi műveit költészet és megismerés korcsává; ez a keverék természet a Kierkegaardban ható idealizmus legrejtettebb elemeiről világosít fel. Hisz az abszolút idealizmus misztikus elemei pontosan a romantika esztétikai ide-

Theodor Wiesengrund-Adorno: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (Kierkegaard. Az esztétikum konstrukciója). Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1933. 166 old. (Beiträge zur Philosophie und ihrer Geshichte. 2.)

alizmusában bukkannak felszínre. Wiesengrund kutatásának középpontjában ezeknek az elemeknek a logikai és történelmi ábrázolása áll.

A misztikus mozzanatot a szerző nemcsak Kierkegaard egzisztenciálfilozófiájában mutatja meg, hanem „mindenfajta abszolút-szellem-idealizmusban". Jelenléte azonban sehol sem – még a kései Schellingnél vagy Baadernél sem – hozott létre olyan eredeti kormeghatározta és tanulságos formációkat, mint Kierkegaardnál. E formációk rendkívül precíz, kimerítő feltárása és leírása helyenként némileg fantazmagóriaszerűvé teszi a tanulmányt. De sem a megértés, sem a hatékonyság – pedig a „kultúrtörténetben" ilyen gyakran megesik – nem megy soha a kritikus pontosság rovására. S mégis nincs kultúrtörténet a XIX. századról, amely szemléletesség dolgában versenyre kelhetne azzal, ahogy itt Kierkegaard, filozófiájának centrumából kiindulva, hol Hegellel, hol Wagnerrel, hol Poe-val, hol Baudelaire-ral lép konstellációba. A század hosszmetszetével egyenértékű a múlt mélységvázlata. A cellának, amelyet a gyászba hanyatlott Kierkegaard csalfa kedvesével, az iróniával oszt meg, itt Pascal és a barokk allegória-pokla a tornáca.

Ezt a képvilágot, amelynek labirintusaiban és tükröződéseiben rejtőznek Kierkegaard leglényegibb tapasztalatai, ő maga is jelentéktelennek, önkényesnek, idioszinkráziát keltőnek érzékelte; egzisztenciálfilozófiájának egész gőgös igényessége azon a meggyőződésen alapul, hogy filozófiáján belül, azaz a „bensőség", a „tiszta szellemiség" szférájában a „döntés", az egzisztenciális, egyszóval a vallásos tartás legyűrte a látszatot. Wiesengrund itt, az egzisztenciál-fogalom elemzése során lesz Kierkegaard csalhatatlan kritikusa. Tekintete áthatol „a paradox egzisztencia csalárd teológiáján". Így ismeri fel, hogy „Kierkegaard mélysége – ha ragaszkodunk a fogalomhoz, amellyel annyiszor élnek vissza, korántsem az, hogy idealis-

ta gondolati formák mezében abszolút vallásos ősértelmet állított helyre". Ellenkezőleg: Kierkegaard magának az idealizmusnak az ősértelmeképpen „történelmi hanyatlása közepette mitikus tartalmat olvasztott belé, egyúttal történelmi tartalomként".

Így leli meg a kierkegaardi bensőség a maga meghatározott helyét a történelemben és a társadalomban. Modellje a polgári enteriőr, amelyben történelmi és mitikus vonások tolulnak egymásba. Wiesengrund biztos fogással egész sor ilyen belső tér elbűvölő leírását ragadta ki Kierkegaard életművéből. Bensőségük a leírásokban az „őstörténeti emberi lény történeti börtönének" bizonyul. De – ellentétben azzal, ahogy Kierkegaard gondolta – nem az „ugrás" az, ami a „paradoxia" varázsereje révén kiszabadítja az embert ebből a börtönből. Sehol sem nyúl Wiesengrund mélyebbre, mint ott, ahol, mit sem törődve Kierkegaard sablonjaival, ezek észrevétlen maradványaiban keresi a képek, hasonlatok, allegóriák kulcsát. A (festő) eltűnése a (maga festette) képben: ebben a kínai meséből hagyományozott mozgásban leli meg Wiesengrund e filozófia zárórakkordját. Az én-t „mint eltűnőt, a redukció menti meg". A beolvadás a képbe nem megváltás, de vigasz. Vigasz, amelynek forrása a fantázia: „a mitikus-történelmiből a megbékélésbe való töretlen átmenet organonja".

Kevés térbe sűrít sokat ez a könyv. Lehet, hogy belőle támadnak majd a szerző későbbi művei. De mindenképpen ama ritka első művek közé tartozik, amelyekben a pillangó-gondolat a kritika gubójában jelent meg.

KÖSZEG FERENC FORDÍTÁSA

VISSZAPILLANTÁS STEFAN GEORGÉRA

A költőt tárgyaló új tanulmányhoz

Stefan George évek óta hallgat. Azóta a mi hallásunk is megváltozott, mellyel hangját fogadhatjuk. Fölismerszik általa, hogy profétikus volt e hang. Nem jelenti ez azt, hogy George a történelem eseményeit, mi több, összefüggéseit előre látta volna. Politikus dolga az ilyesmi, nem a prófétáé. A prófécia az erkölcsi világ eseménye. A próféta a büntető bíróságokat látja előre. És ezeket meg is jövendölte George a „sietők és szájtátók" nemzedékének, melynek közegén élnie rendelte sorsa. Kilencszáztizennégyben beköszöntött az a világ-éje, melynek közeledte az ő napjait már régóta elsötétítette. S hogy az éjszaka végét fel- s bemérhetetlennek ítéli, kifejezte ezt utolsó verseskötetének egyik sokatmondó verscímével: „Egy első világháborús ifjú vezérnek." Új fények s árnyak telepedtek meg e fő mélyen-metszett arcvonásaiban. És még nem ismerjük azt a tűzvilágot, amellyel a történelem e vonásokat megvilágítani fogja majd azon a napon, amelyen kifejezésüket meg-örökíti. Ám ebben a költőben ott lakozik egyszersmind a próféta ellenlábasa is. Minél egyértelműbben szól a prófétai hang, annál tehetetlenebbül csuklik el a másik – a reformátoré. George, aki saját szigorú önfegyelme s az éji idők iránti született érzéke folytán előre „tudhatta" a katasztrófát, vezetőként s ta-

Willi Koch: *Stefan George. Weltbild, Naturbild, Menschenbild* (Stefan George. Világkép, természetkép, emberkép). Max Niemeyer Verlag, Halle a. d. Saale, 1933. VIII + 114 old.

nítóként mégis legföljebb élettől idegen szabályokat s magatartásmódokat javallhatott: csupa erőtlen dolgot. A művészet volt számára az *A hetedik gyűrű*,° amellyel az immár minden eresztékében lazuló-engedő rendet utoljára összefogni remélhette. Semmi kétség, ez a művészet szigorúnak és érvényesen pontosnak, a gyűrű erősnek és értékesnek bizonyult. De amit összefogott, ugyanaz a rend volt csak, amelyet – bár sokkal kevésbé nemes eszközökkel – a régi erők is hő igyekezettel óvni akartak. Georgénak ezért nem sikerült költészetét a szimbólumok bűvköréből kivonni, amelyek korántsem forrásokként buggyantak elő, mind Hölderlinnél, nem úgy, mint ott, nem egy nagy Hagyomány birodalmának mélyeiről. Ellenkezőleg, ez a szimbolika épp George romlandó eleme. Magvában nem különbözik attól a felhívástól, amellyel ugyanabban az időben, amikor a Mester körül kialakult a „Kör", Franciaországban Barrès intézett a szimbolikus képzetek és képek törzséhez, melyet a nép s az egyház körében lelt föl. Az ő felhívása védekezés jellegű, gyakran kétségbeesetten az. Így a George-költészetben elrejtett titkos jelek kincse ma már az úgynevezett „stílus" szegényes, aggályosan őrzött tulajdonának látszhat csupán.

A hetedik gyűrű-t tárgyaló nagy értekezésében, a *Hesperus*-évkönyvben elsőnek Rudolf Borchardt próbálta fölbecsülni George költői értékeit. S anélkül, hogy ennek a kérdésnek több jelentőséget tulajdonítana, mint ami a jelenség összefüggésének egészében megilleti, erőtlen és elhibázott versszakok egész sorára irányította a figyelmet. Huszonöt év telt el a megjelenés ideje óta, s időközben a szemek egyre élesebben látják az ilyen kihagyásos jelenségeket. Alapjában azonban ugyanezt mondja, ha valami, mint például egy „stílus" olyan drasztikusan válik láthatóvá George verseiben, hogy olykor tartalmukat is elszorítja, árnyékba borítja. És többnyire épp azokban a darabjaiban hagyja cserben az ereje, amelyekben a stílus diadalt

ül. A stílus: a Jugendstil;° más szóval az a stílus, amelyben a régi polgárság saját gyengéjének előérzetét álcázza, kozmikusan rajong minden szférák felé tárulkozva és jövőtől ittasulván az „ifjúság" bűvszavával visszaél. Itt bukkan föl, eleinte csak programszerűen, első ízben a társadalmi valóságból a természeti és biológiai realitás közegébe, amely azóta, növekedve, a válság tüneteként igazolódott. A biológiai bálvány a „Kör" eszméjében a kozmikussal fonódik össze. Ebből jön létre azután később a mitikus beteljesítő, Maximin° alakja. A bútorokat s homlokzatokat akkoriban elborító megkínzott díszítőelemekről azt mondták: kísérletek, melyek révén az egykor a technika áttörésével együtt föltűnt formákat az iparművészet tartományába utalnák vissza. A Jugendstil valóban egyetlen nagy, öntudatlan visszaformálási kísérlet. Formanyelvén ez jut kifejezésre: akarat, mely a várhatóságok előli kitérésre irányul; sejtés, mely előtte ágál. Az a „szellemi mozgalom", amely az emberi élet megújítására törekedett, ám a közélet megújítására nem gondolt, szintén ide érkezett el: a társadalmi ellentmondások visszaformálásához, vissza ama kiúttalan, tragikus görcsökké s feszültségekké, amelyek a kis gyűlde-társaságok életét jellemzik.

Irodalomtörténeti vizsgálódások keretén messze túlmutató történelmi szemlélet: csak ez eredményezhet helyes következtetéseket arról az alakról s műről, aki-ami negyven évvel ezelőtt a „szellemi mozgalmat" létrehozta s elindította. Vitathatatlan az is, hogy Koch műve ebből a keretből határozott gesztussal kilép. Ezért nem is kell kiszolgálnia azokat a vigasztalan sablonokat, amelyekkel épp az irodalomtörténeti szempontú George-méltatásokban nyakra-főre találkozhatunk. Ám a történeti szemléletmód is merőben távol áll ettől az új munkától. Elfogódottan közelíti George művét, abban a meggyőződésben, hogy a tárgyát meghatározó tartalmak érvénye „örök". Teszi

viszont ezt, másfelől, olyan körültekintéssel, módszertani lelkiismerettel, hogy teljesítményének értéke szilárd helyet követel magának: ahonnét semmi sem fogja egyhamar kiszorítani.

E munka módszere: „a költői mű olyan analízise, mely csak azért állítja, hogy érti a kifejezést, mert úgy véli, érti a tartalmat". Eredménye az életmű tanulságos korszakolása, azoknak a – természetesen szorosan összefonódó – szakaszosságoknak az alapján, melyeket George világképének kialakulása mutat. A vizsgálódás alapja: az a rémületes mindenütt-jelenvalóság, ahogy a költő George szeme előtt a káosz a természet megannyi mélyebb tapasztalása során a történések ősi mozgatóerejeként megjelenik.

Baljós végképp meg nem formált erők:
Mindent-halló idő mely könyvbe foglal
Bármi halk dobajt és porfúvatást
Nem hallhatta föld alatti morajtok.

De ez a költő kezdettől fogva hallotta. Koch vizsgálódásának tárgyát is éppen ez képezi: hogyan próbálja George kezdetben a keresztény szimbolika jegyében – s hiába – megtörni az ellenében ható bűvöletet, hogyan érzi azután – Maximin feltűntével –, hogy szabadulás köszönt rá és kiengesztelődés. A szerző a vallás tárgyának újabb teológiai körülírásával George természet-tapasztalását a „Másik" fogalmába bújtatja. Néhány kényszerítő erejű bizonyíték segítségével máris könynyen fölmutathatja így a khtónikus-komor elemet, mely onnét eredendően mint uralkodó erő szólította a költőt. Kapcsolatot teremt ilymód olyan problémákkal is, melyek tudománya haladottabb állásának megfelelnek. Figyelembe veszi, hogy különösen az újabb kori romantika ideje óta némely költők tekintete a világ khtónikus oldalról való föltárását szorgalmaz-

ra. „E probléma költői tárgyalásával kapcsolatban nincsenek még alapvető munkáink. Ennek oka pedig az, hogy az irodalomtudomány lényegében mindeddig formálesztétikai tudomány volt, már ha igyekezete nem épp az »alak«-ra mint individuális, eszmei vagy szociológiai nagyságra, vagy a »művészi«-re mint a nyelv alkalmazására irányult. Ám a költészet tényleges »talaja« s ekképp a költészettel foglalkozó tudomány alapja is mindig a vallásosban keresendő, mivel a költő eszméje, motívuma, alakja és nyelve csak e közegből adódik." Mármost hogy egy ilyen megfogalmazás, mely szerint a nyelvi a vallásosnak a „következménye" lenne – mivel a valóságban annak médiuma –, a leglelkiismeretesebb kutatásnak is határokat szab, amelyek annál szűkebbnek bizonyulnak, minél nagyobb a kutatás tárgya, bizonyítja ezt az az átmenet nélküli, erőszakos vég, melyet Koch tanulmánya is egyszer csak elszenved. Ennek ellenére utalnunk kell azokra az igen értékes megállapításokra, melyekhez mintegy menet közben eljut.

Új és új fordulatokkal tárja elénk a szerző George küzdelmét a neki-adatott természet-tapasztalattal. „George a természetről mint démoni lényegű lényről ad képet, írja Koch, s e körülmények gyökerei paraszti természet-érzéséig vezetnek vissza." A szerző ezekkel a szavakkal érinti az összefüggéseket, amelyek révén pedig bepillanthatott volna a történelmi műhelybe, ahol a georgei költészet készült. A parasztfiúnak a természet: fölöttes-hatalom, „melyen nem győzhet soha, melytől legföljebb néhány szokást les el, mellyel harcban él, mely ellen – magát mentve – védekeznie kell" – és ilyen erő s rémület marad, így marad jelenvaló a természet az irodalmárnak, a nagyvárosok lakójának is, akivé a parasztfiú felnő. A kéz, mely nem markolja már az ekét, ellene érzett haragjában még ökölbe szorul. Ebben a kibékíthetetlen mozdulatban járják át egymást eredetének erői és ama későbbiek, az eredet-

től messze megvont élet erővonalai. A természetet így látja: „Lezüllött – a teljes »istentelenedés« határára érkezett el. Ezért a »világ-éj«, melynek közegén csak gyengén kivehető (»meredt-nyűtt«) alakítóerők munkálnak.” A szerző helyesen jár el, amikor George költői erejének forrás jellegű pontját *A hetedik gyűrű* két híres versszakában keresi:

S ha lent a nagy Varrónő megdühödve
Nem vegyülne többé forrás-körökbe
S világ-éjen meredt-nyűtten dohog:
Csak aki mindig ellene-tudott

Csak aki győzte és nem tette kényét
Ragadhatja meg kezét s szövedékét
Hogy szorgalmazza minek végeül
Test istenül s isten megtestesül.

Hogy azonban a natura naturans° e szövedékét csakis az emberi viszonyok rendjével és rendetlenségével lehet megragadni – s végképp nem Maximin kultuszával –, ez a felismerés hiányzik itt, ezért nem szabadulhat föl a kutató kritikai ereje.

Mert minden megismerésben, nem csupán a kritikában – mint Hegel tanította már – ott a tagadás sója. A cselekvés a föltétel nélküli igenlésből indul ki; a gondolkodás nem. Ezért a mű ama „megközelítése”, mely nemrégiben *Stefan George első kötetei* címen jelent meg,* szintén hamar megreked. De Lachmann könyve nem is említhető egy napon Koch értékes tanulmányával. Még a George-irodalom egészéhez képest is figyelemre méltó módon hiányzik a szerző bármiféle távolság-

* Eduard Lachmann: *Die ersten Bücher Stefan Georges. Eine Annäherung an das Werk* (Stefan George első kötetei. A mű megközelítése). Berlin, 1933.

tartása, és hiába keresnénk akár csak értékelési kísérletet is: Lachmann számára George minden műve maga a tökély. Az üres ceremóniák, melyek egykor egy Lothar Trauge verseiből füstölődtek a Kör oltára előtt, most, a mozgalom végezetén, újra prózában bukkannak s buknak föl. Ez a gáttalanság azonban – józanok számára – az igenlés gátja lesz. Kochnál már nem képezi vizsgálat tárgyát az a költői figura, mely Maximin alakjában George kései műve előtt a küszöb-istenséget formázza. A szerző nem átall a „Maximin-élményről" mint „a George-féle *vallás* magváról" ilyesképp vélekedni: „A pszichológiai és szellemtörténeti magyarázat módszerét a vallásos tudat fenomenológiájával kell kiegészíteni, sőt, ez utóbbira kell itt épülnie mindennek. *Mert a vallásos felelősségérzet a Maximin-mítosz nem pszichológiailag és nem történetileg magyarázandó indítéka.*"

Így állunk újra e világos tény előtt: hogy George nagy műve befejeződött, anélkül méghozzá, hogy abban a korban, melyet munkásságával kitöltött, igazi, hozzá illő kritikusát meglelte volna. Rajongó tanítványok rajzásában, de ügyvéd nélkül kell a történelem ítélőszéke elé állnia. Persze, nem tanúk nélkül. S hogy e tanúk kik lehetnek? Toborzódnak egy olyan ifjúságból, amely azokban a versekben élt. Nem abból, amelyik Mesterének nevében tanszékeken gyökerezett meg, s abból sem, amelynek tagjai a George-tanokban saját pozíciójuk szilárdító eszközére leltek hatalmi s pártharcok során. Az az ifjúság adja a tanúkat, amelynek színe-java már csak azért is alkalmas ilyen szerepre a történelmi ítélőszék előtt, mert halott. A versek, melyeket ők könyv nélkül tudtak, nem *A szövetség csillagá*-ból° valók, s ritkán *A hetedik gyűrű*-ből. Ez az ifjúság abban a költői paptudományban, mely a *Blätter für die Kunst*ban° őrzetik, sosem lelt *A törpe dalá*-nak° vagy *A szöktetés*nek° visszhangjaira. George versei vigasztaló éneket jelentet-

tek a számukra. Vigaszt olyan szomorúságokban, amilyenekhez Georgénak ma már aligha van szíve, és éneket olyan dallammal, amilyenhez ma már aligha van füle.

„George épp azáltal, hogy a saját maga s művei igaz értői számára heroizálta, egyszersmind el is törölte e föld színéről a csak esztétikai életfölfogást" – olvashatjuk Kochnál. Kétértelmű magasztalás. Mert nemcsak a fölfogást törölte el, hanem az életet is. A Jugendstil nagy regressziója oda vezet, hogy még az ifjúság képe is múmiává zsugorodik, melynek vonásaiban Eilert Lövborgot[°] csakúgy fölismerjük, mint Maximint. Szépségben hal meg mindkettő. Az a nemzedék, amely George legtisztább és legtökéletesebb versei által mintegy menedékhelyet kapott, eleve halálra volt ítélve. Az az elsötétülés, mely a háborúval e nemzedékre ráborult, s csak azt hozta el odakint, ami a szívekben rég forrongott odabent, a nemzedéknek csakúgy, mint a költőnek, aki verseivel ott élt a nemzedékben, minden természeti erő példás foglalatát jelentette. George korántsem volt „próféciák" avatott „hírhozója", hanem csak játékos-zenész, aki úgy ringatta közegét, mint a szél „a koraháza virágait",[°] melyek odakint mosolyogva hívogattak hosszú álomra. Ennek a nemzedéknek volt a nagy költője George, volt pedig mint ama décadence kiteljesítőjeként, melynek valóban játékos gesztusát csak azért szorította ki impulzusával, hogy a halálnak teremtsen helyet, a halálnak, melyet ezen az idők-fordulóján követelnie kellett. Olyan szellemi mozgalomnak a végpontján áll, amely Baudelaire-rel kezdődött. Meglehet, ez a megállapítás egykor csupán irodalomtörténeti jellegű volt. De azóta történetivé lett, s jogát követeli.

TANDORI DEZSŐ FORDÍTÁSA

SZIGORÚ MŰVÉSZETTUDOMÁNY

A „Művészettudományi kutatások" első kötetéről

Amikor Wölfflin 1898-ban megírta a *Klasszikus művészet* előszavát, egyetlen mozdulattal félretolva azt a fajta művészettörténetet, amelyet akkoriban Richard Muther képviselt, leszögezte: „A modern közönség érdeklődése – úgy tetszik – manapság újra a tulajdonképpeni művészeti kérdések felé fordul. Egy művészettörténeti könyvtől már nem életrajzi anekdotákat vár, nem a korviszonyok rajzát, hanem arról szeretne megtudni valamit, *mi* a műalkotás értéke és lényege . . . Az volna a természetes, ha minden művészettörténeti monográfia tartalmazna némi esztétikát is." „E célt biztosabban elérendő – olvassuk a továbbiakban – az első, történeti részhez ellenpróbaként egy második szisztematikus rész csatlakozik." A felosztás annál is inkább sokatmondó, mert nemcsak a szándékot jelzi, hanem az akkoriban korszakos kísérlet határait is. Mert Wölfflin vállalkozása, hogy diszciplináját a formális analízis segítségével kiemelje abból a leverő állapotból, amelyben a tizenkilencedik század végén volt, és amelyet később Dvořák a Riegl-megemlékezésében olyan pontosan jellemzett, nem sikerült teljesen. Wölfflin rámutatott a laposan egyetemes történeti „minden népek és korok művészetének története" és az akadémiai esztétika dualizmusára. Meghaladni azonban nem tudta egészen.

Kunstwissenschaftliche Forschungen. Szerkesztette Otto Pächt. 1. köt. Frankfurter Verlags-Anstalt, Berlin, 1931. 246. old., 48 tábla.

Hogy a művészettörténet egyetemes történeti felfogása – szabad teret engedve az eklekticizmusnak – egyúttal mennyire megbéklyózta az igazi kutatást, az csak a mai helyzet alapján válik világossá. Méghozzá nem is kizárólag a művészettudományban. „A jelenre vonatkozóan – így az irodalomtörténész Walter Muschg egyik programatikus fejtegetésében – elmondhatjuk, hogy ma a lényeges művek szinte kizárólag monografikus igényűek. A mai nemzedékből nagyrészt kiveszett a hit az átfogó ábrázolás értelmében. Ehelyett olyan alakokkal és problémákkal vívódnak, akik és amelyek az egyetemes történet megfelelő korszakában főképp fehér foltként tűnnek elébük." „Elfordulás a történetszemlélet kritikátlan realizmusától, a makroszkopikus konstrukciók kiszáradása": valóban leginkább ezek nyomták rá a bélyegüket az újfajta kutatásra. Sedlmayr programadó cikke, amely a jelen évkönyvet nyitja, tökéletesen idevág: „A művészettudomány születő korszakának, mindmáig ismeretlen módon, az *egyes jelenségek kutatását* kell előtérbe állítania... A műalkotás, mihelyt a művészettudomány tulajdonképpeni, még meg nem hódított tárgyának tekintjük, lenyűgözően új és közeli lesz. Ha korábban pusztán a megismerés médiuma volt, valami másnak a lenyomata, amit belőle kellett feltárni, most önmagában nyugvó, sajátos és különös *kis világ*-ként jelenik meg."

A beköszöntőnek megfelelően az új évkönyv törzsét három szigorúan monografikus értekezés alkotja. Andreades a Hagia Sophiát írja le, Kelet és Nyugat szintézisét; Otto Pächt Michael Pacher történeti küldetését bogozza; Carl Linfert az építészeti rajz alapjait elemzi. Mindhárom értekezésben közös a meggyőző tárgyszeretet és a nem kevésbé meggyőző tárgyismeret. Szerzőiknek semmi köze a művészettörténészek ama típusához, amelyik alapjában véve meg van győződve róla, „hogy a művet nem volna szabad tanulmányozni (csak »megélni«), aztán

mégis tanulmányozza – de rosszul". Tudják azt is, hogy előrejutni csak úgy lehet, ha a saját cselekvésükkel – új öntudatukkal – kapcsolatos kételyeiket nem gátlásnak, hanem segítségnek tekintik a tudományos munkában. Mert az effajta munkának a gyönyörködés tárgyához, formai problémákhoz, alakot öltött élményekhez meg ahogy a többi fogalmat hívják egy túlhaladott művészetszemlélet örökségéből, semmi köze; számukra az, ahogy a művész az adott világot formaként magába fogadja „nem válogatás, hanem mindenkor előretörés a megismerésnek egy olyan területére, amely a formai legyűrés pillanatáig »nem volt meg«... Ezt a felfogást csak egy olyan gondolkodásmód teszi lehetővé, amely szerint az idővel és szellemi irányításának fordulatai nyomán változik még a szemlélet mozgástere is; e felfogás nem ismer örökké egyképpen meglévő dolgokat, amelyeknek formai kifejeződését határozzák meg csupán a változó stílustörekvések, miközben a szemlélet-aura körülöttük változatlan marad". Mert „számunkra a »formaproblémák« sosem lehetnek önmagukban fontosak, mintha egy forma pusztán valamely formaprobléma folyománya lenne, vagy más szóval mintha egy forma a formássága kedvéért jött volna létre".

„Áhítat a jelentéktelen előtt" – a kifejezés, amellyel összetéveszthetetlen módon a Grimm testvérek illették az igazi filológia szellemét, ráillik az effajta művészetszemléletre is. De mi lelkesítené át az áhítatot, ha nem a készség, hogy a kutatás az alapokig ásson le, ahol a jelentéktelenből is – nem, éppen a jelentéktelenből – jelentés fakad. Az alap, amelyre ekképpen a kutatók rátalálnak, a történelmi *volt*, a maga konkrétságában. A „jelentéktelenségek", amelyek lekötik őket, nem holmi új formásságok nüanszai, és nem is stiláris ismertetőjegyek, amelyekkel régebben úgy határozták meg az oszlopformákat, ahogy Linné a növényeket; számukra a „jelenték-

telen" az az észrevehetetlen valami, ami a művekben marad fenn, az a pont, ahol az igazi kutató előtt felszínre tör a tartalom. Éppen történetfilozófiai váza miatt nem is Wölfflin az ősatyja ennek az újfajta művészettudománynak, hanem Riegl. Pächt Pacherról szóló tanulmánya „kísérlet azzal a nagyszabású formával, ahogy Alois Riegl tudta mesteri módon az egyes tárgyat a szellemi funkciójára való átmenetként ábrázolni". Riegl példája azt is igazolja, hogy a józan és egyúttal rendíthetetlen kutatás beletalál saját kora eleven igényeibe. Az olvasó, aki ma veszi kezébe Riegl főművét, *A későrómai műtárgyipar*-t, amely a bevezetésként idézett Wölfflin-művel majdnem egykorú, visszapillantva rádöbben, hogy rejtetten mennyire benne feszülnek már azok az erők, amelyek egy évtizeddel később az expresszionizmusban mutatkoztak meg. Bízvást feltételezhetjük, az aktualitás előbb-utóbb Pächt és Linfert tanulmányait is utoléri.

Egyébként Riegl egy rövid tanulmányában – 1898-ban jelent meg, *Művészettörténet és egyetemes történet* címmel – módszertanilag is elhatárolta a régi típusú egyetemes történeti szemléletet az új művészettudománytól, amelynek ő maga tört utat. Az új: az egyes műalkotásnak az a fajta részletekbe hatoló értelmezése, amely anélkül, hogy önmagát bárhol is megtagadná, a művészeti fejlődés egészének törvényeire és problémáira bukkan. Ez a kutatási irány rá van utalva a felismerésre, hogy minél döntőbb egy-egy mű, a jelentéstartalma annál észrevétlenebbül és annál bensőségesebben ágyazódik a mű tárgyi tartalmába. A kutatásnak tehát, úgy látszik, egymásra utaló összefüggésekkel van dolga: a történelmi folyamat és a történelmi átcsapás az egyik oldalon, a műalkotás esetlegessége, külsőséges volta, sőt kuriozitása a másikon, kölcsönösen megvilágítják egymást. Ha a legjelentőségteljesebbnek éppen azok a művek bizonyulnak, amelyeknek léte a legtitokzatosab-

ban beleolvadt a tárgyi tartalmukba – gondoljunk Giehlow értelmezésére Dürer *Melancoliá*-járól –, történeti életük során viszont ezek a tárgyi összefüggések váltak annál inkább szembeszökővé a kutató számára, minél inkább eltűntek a világból. Hogy ez mit jelent, az aligha derül ki bárhonnan is világosabban, mint Linfert kötetzáró munkájából. „Az építészeti rajz olvassuk a dolgozat tárgyáról – határeset." Határesetből kiindulva sikerült már *A késörómai műtárgyipar*-ban is – hisz az iparművészethez számító aranyművesség ugyancsak határeset – leginkább túllépni a konvencionális egyetemes történetet, a maga úgynevezett „csúcspontjaival" és „hanyatló periódusaival". Ugyanezt a megközelítést választotta voltaképpen Wölfflin is, amikor a barokkot, amelyben Burckhardt még csak a hanyatlás bizonyítékát látta, elsőként értékelte pozitívan. Dvořák pedig a manierizmust vizsgálva megmutatta, milyen történelmi következményekhez vezetett a tiszta klasszikum kiürült sémáinak spiritualista eltorzítása. A feszesen korszakolt egyetemes történet mindezeket figyelmen kívül hagyta. És lám, a megvetett határeset volt az, amelynek alapos kutatása során a tárgyi tartalmak döntő fontossága leginkább érvényre jutott.

Vessünk egy pillantást a Linfert munkáját kiegészítő nagyszámú képmellékletre is. Az aláírások olyan nevekre utalnak, amelyek részben a szakember számára sem ismerősek. Aztán nézzük magukat a képeket. Nem mondhatjuk, hogy *leképezik* az architektúrákat. Helyesebb azt mondani, hogy *képezik* őket. Méghozzá nem is annyira valóságos tervrajz, inkább álomkép gyanánt. Babel címerszerű díszkapuját látjuk, Delajoue kagylóba bűvölt tündérpalotáit, Meissonier nipp-architektúráit, Boullée pályaudvarra emlékeztető könyvtártervét, Juvara eszményi épületlátképeit, amelyek olyan érzést keltenek, mintha egy épületkereskedő raktára tárulna fel. Képek új, érintetlen

világa, amelyet egy Baudelaire minden festészetnél többre tartott volna.

A formavilág analízisét azonban Linfertnél sűrűn átszövi a történelem adott valósága. Kutatásai „olyan korszakkal" foglalkoznak, „amelyekben az építészeti rajz kezdte elveszíteni az elvi és határozott kifejezést". De milyen áttetsző lesz itt a hanyatlás folyamata! Milyen szélesre tárul az architektonikus szemlélet, hogy allegóriákat, színpadképeket, emlékoszlopokat fogadjon magába! És valamennyi forma félreismert lét-dolgokra utal, amelyek a kutató előtt most teljes tárgyszerűségükben jelennek meg: a reneszánsz hieroglifa-írása, Piranesi látomásos rom-fantáziái, az illuminátusok° temploma, ahogy a *Varázsfuvolá*-ból ismerjük. Vagyis az új kutatószellem nem arról ismerszik meg, hogy a „nagy egészet", az „átfogó összefüggéseket" látja; – erre a képességre egykor a nagy gründolások korának középszerűsége tartott igényt. Legszigorúbb próbája inkább az, hogy határterületeken is otthon érzi-e magát. Ez az, ami az új évkönyv munkatársainak helyet biztosít abban a mozgalomban, amely Burdach germanisztikai tanulmányaitól a warburgi könyvtárban folyó vallástörténeti kutatásokig eleven élettel tölti el manapság a történettudomány peremvidékét.

KŐSZEG FERENC FORDÍTÁSA

TAPASZTALAT ÉS SZEGÉNYSÉG

Olvasókönyveinkben ott állt a mese az öregemberről, aki halálos ágyán fölfedi fiai előtt a titkot: szőlősdombja kincset rejt. Ássanak csak utána. Ástak, kincsnek semmi nyoma. Hanem ahogy eljön az ősz, a szőlőjük úgy terem, hogy annak párja nincs a vidéken. Akkor jönnek rá, miféle tapasztalatot adott tovább nekik az apjuk: nem az aranyban az áldás, hanem a szorgalomban. Efféle tapasztalatokat szegeztek nekünk, fenyegetően vagy nyugtatólag, míg nőttünk-növekedtünk: „Zöldfülű, mit kotyogsz bele a dolgokba." Vagy: „Várj csak, majd megtapasztalod." És az is tudvalevő volt, mi is a tapasztalat: amit mindig az idősebbek adnak át a fiatalabbaknak. Röviden, a kor tekintélyének súlyával, közmondásokban; terjengős történetekben; olykor idegen országokról szóló mese formájában, kandalló mellett, fiaknak-unokáknak. – Hová lett mindez? Hol akadunk ma már olyanokra, akik úgy istenigazából-híven mesélnek? Hol származhatnak egyáltalán halandóktól oly tartós életű szavak, melyek gyűrűként szállnak aztán nemzedékről nemzedékre? Kinek pattan oda, segítőül az oldala mellé, egy helyénvaló közmondás? Ugyan ki próbálkozna olyasmivel, hogy tapasztaltságára hivatkozva tegye helyére az ifjúságot?

Nem, annyi bizonyos: a tapasztalat árfolyamesése következett be, méghozzá annak a nemzedéknek az élete során, amelyik 1914–1918-ban a világtörténelem egyik legborzalmasabb ta-

pasztalatára tett szert. Talán nem is olyan különös ez, mint első pillantásra látszik. Hát nem tapasztaltuk akkor is: némultan tértek vissza az emberek a harctérről. Közölhető tapasztalatuk nem gazdagabb, szegényebb lett. Ami aztán tíz éven át a háborús könyvek áradatában elömlött, minden volt, csak nem szájtól fülig ható tapasztalat. Nem, egyáltalán nem volt ez különös. Mert soha még tapasztalatot alaposabban meg nem cáfoltak a világon, mint ahogy a stratégiaiakat az állóháború, a gazdaságiakat az infláció, a testieket az éhezés, az erkölcsieket a hatalom birtokosai. Egy nemzedék, mely még lóvasúttal zötyögött az iskolába, ott állt a szabad ég alatt egy olyan táj közepén, amelynek csak a fellegei nem változtak meg azóta, ott állt a romboló áramlatok s robbanások erőterében a parányi, törékeny emberi test.

Egészen új-forma szegénység tört a technikának e roppant kibontakozásával az emberiségre. És ennek a szegénységnek csak a fonákja, a visszája az a szorongató eszmegazdagság, mely az asztrológia és a jóga-bölcselet, a Christian Science° és a kiromantia,° a vegetarianizmus, a skolasztika és a spiritizmus újjáéledésével az emberek közé – talán szó szerint is: közéjük! – költözött. Mert itt nem az igazi újjáéledés az eredmény, hanem csak galvanizálás. Akaratlanul is Ensor egyik-másik nagyszerű képére gondolunk, melyeken kísértetjárás tölti meg a nagyvárosok utcáit: karneváli-jelmezes nyárspolgárok, lisztporos torzmaszkok, flitterkoronák a homlokon, s mindez beláthatatlan-hosszan hömpölyögve. Ezek a képek talán a leginkább azt a borzongató és kaotikus reneszánszot mutatják, amelybe oly sokan helyezték reményeiket. Itt látszik azonban a leginkább: tapasztalatszegénységünk csupán egy része a nagy szegénységnek, amelynek ismét arca van, oly éles-pontos vonású méghozzá, mint a középkori koldusé. Mert mit ér a műveltség minden java, ha nem köt hozzá minket tapasztalat?

S hogy hová vezet, ha tapasztalatot színlelünk vagy orzunk, megmutatta már a stílusok s világnézetek borzadályos zagyvaléka a múlt században; túlságosan is ahhoz, hogy most szégyellnünk kellene szegénységünk beismerését. Igen, valljuk csak be: Ez a tapasztalatszegénység nemcsak a magánjellegű, de az emberiség-szintű tapasztalatok szegénységét is jelenti. S ezzel – újfajta barbárságot.

Barbárságot? Szó szerint így. Azért mondjuk ezt, hogy a barbárság új, pozitív fogalmát vezessük be. Mert hová juttatja a tapasztalatszegénység a barbárt? Oda, hogy: kezdje elölről; kezdje újra; érje be kevéssel; konstruáljon abból a kevésből, amije van, és közben ne nézzen se jobbra, se balra. A nagy alkotók közt mindig akadtak kérlelhetetlenek, akik elébb tabula rasát csináltak. Rajzasztal kellett nekik ugyanis, mert ők konstruktőrök voltak. Ilyen konstruktőr volt Descartes, aki – először is – semmi egyebet nem akart egész filozófiájának alapvetéséhez, mint ezt a bizonyosságot: „Gondolkozom, tehát vagyok", s ebből is indult el. Einstein is hasonló konstruktőr; egyszerre nem érdekelte többé semmi, de semmi a fizika tágas-e-világából, csak az a parányi elcsúszás, mely Newton egyenletei és az asztronómia tapasztalatai közt mutatkozott. S ugyanez az elölről kezdés lebegett a művészek szeme előtt is, amikor a matematikusokhoz csatlakozva a világot sztereometrikus formákból építették föl, mint a kubisták, vagy amikor mérnökökhöz kötődtek, mint Klee. Mert Klee figurái mintha a rajztáblán születtek volna, és – ahogy egy jó autónak még a karosszériája is a motor szükségszerűségeinek engedelmeskedik elsősorban – arcuk kifejezése mindenekelőtt a bensőre hallgat. A bensőre inkább, mint a bensőségességre: ettől barbárok.

Régóta már, hogy a legjobb elmék hébe-hóba megpróbáltak ilyes dolgokhoz igazodni műveikkel. A korral szembeni maradéktalan illúziótlanság és mégis fönntartás nélküli hitvallás a

kor mellett: ez a jellemzőjük. Mindegy, hogy a költő Bertolt Brecht mondja-e, hogy a kommunizmus nem a gazdagság igazságos elosztása, hanem a szegénységé, vagy a modern építészet előfutára, Adolf Loos szögezi le: „Csak modernül érző és érzékelő embereknek írok. Akik a reneszánsz vagy a rokokó után epedezve emésztődnek, olyanoknak én nem írok." Íme, egy bonyolultan összetett művész, mint Paul Klee és egy programhirdető szellem, mint Loos: mindketten messze rugaszkodnak a hagyományos, ünnepélyes, nemes, a múlt minden áldozati adományával felékesített emberképtől, és a mezítlen kortárs felé fordulnak, aki újszülöttként bömbölve hánytorog e kor mocskos pólyáiban. Nincs, aki derűsebben s nevetősebben üdvözölte volna a jövevényt, mint Paul Scheerbart. Vannak regényei, melyek messziről úgy festenek, mint egy-egy Verne-mű, de micsoda különbség, hogy Vernénél mindig csak kis francia vagy angol járadékosok száguldanak a legvakmerőbb járműveken a világűrben, Scheerbart viszont az iránt érdeklődött, hogy teleszkópjaink, repülőgépeink és rakétáink miféle merőben új, szeretni- és szemrevaló lényeket kanyarítanak a hajdanvolt emberek helyébe. Egyébként ezek a teremtmények is teljességgel új nyelvet beszélnek már. Amelynek leginkább jellemző eleme az önkényes konstruktivitás; értjük ezt a szervesség ellentéteként. Ez Scheerbart embereinek, helyesebben népségének félreismerhetetlen nyelvi eleme; embert azért nem mondanánk szívesen, mert az emberszabásúságot – a humanizmus emez alaptételét – visszakézből elutasítják. Már a tulajdonneveikkel is: mert Peka, Labu, Sofanti s más ilyes nevű népség népesíti be a hőse után *Lesabendió*-nak címzett könyvet. Az oroszok is szívesen adnak gyerekeiknek „emberietlenített" neveket: így járnak-kelnek kis „Október"-ek (a forradalom hónapja), „Pjatyiletká"-k (ötéves terv), „Avisim"-ek (légiközlekedési társaság). Szó sincs itt a nyelv technikai megújításáról;

aktivizálása ez csupán a harc vagy a munka szolgálatában. Mindenesetre: a valóság megváltoztatása s nem leírása folyik.

Scheerbart azonban, hogy megint hozzá kanyarodjunk vissza, azt tartja a legfontosabbnak, hogy lényei – s példájukra: saját polgártársai – lénységükhöz méltó lakásokhoz jussanak: tologatós, mozgékony-mozgalmas üvegépületekben, amilyeneket Loos és Le Corbusier emelt időközben. Nemhiába olyan kemény és sima anyag az üveg, amin nem rakódik le semmi. Hideg is és józan. Az üvegdolgoknak nincs „aurája". Egyáltalán, az üveg a titok ellensége. Ellensége a tulajdonnak is. A nagy író, André Gide mondotta egyszer: „Minden dolog, amelyet birtokolni akarok, átlátszóvá válik előttem." A Scheerbart-féle emberek talán azért álmodnak üvegépítményekről, mert egy új szegénység hittevői? De itt egy hasonlat talán többet mond az elméletnél. Ha az ember belép a nyolcvanas évek polgári szobájába, minden „hangulatossága" ellenére azt sugározza az egész, hogy: „Nincs itt semmi keresnivalód"; ezt a legerősebben. Nincs itt semmi keresnivalód – mert nincs egy ujjbegynyi hely, melyen a szoba lakója ott ne hagyta volna már saját nyomát: a párkányokon a nippekkel, a párnásszéken a kis takarókkal, az ablakokon az ilyen-olyan átlátszókkal, a kandalló előtt a kályhaellenzővel. Brecht szép szava segít tovább, messzire innen: „Tüntess el minden nyomot!"° ez a refrén a *Városlakók olvasókönyve* első versében. Itt, a polgári szobában ellenkező előjelű magatartás vált szokássá. És viszont; az „enteriőr" is arra kényszeríti a szoba lakóját, hogy a lehető legtöbb szokást vegye föl, olyanokat méghozzá, amelyek inkább a környezetét szolgálják, amelyben él, s nem őt magát. Érti ezt mindenki, aki ismeri még azt az abszurd lelkiállapotot, mely az ilyen plüss-odúk lakóin úrrá lett, ha eltört valami a háztartásban. Még *ahogy* dühöngtek – s ezt az egyre inkább kihaló indulatot valóban virtuóz módon szólaltatták meg! –,

az is elsősorban annak az embernek a reakciója volt, aki „fél, hogy e-földön jártának nyomai" törletnek. Épp itt látszik Scheerbart üvegének s a Bauhaus° acéljának vívmánya: olyan tereket teremtettek, ahol igazán nehéz nyomot hagyni. „Az elmondottak után", szögezi le Scheerbart, s ennek lassan húsz éve, „bizonnyal üvegkultúráról beszélhetünk majd. Az új üvegmiliő teljesen át fogja alakítani az embert. Kívánatos tehát, hogy az új üvegkultúrának ne legyen túlságosan sok ellenfele."

Tapasztalatszegénység: nem kell ezt úgy érteni, mintha az emberek új tapasztalatokra vágynának. Nem, inkább szabadulni szeretnének a tapasztalatoktól, olyan környezetre vágynak, amelyben a szegénységük, a külső és végül a belső is olyan tisztán és világosan érvényesíthető lenne, hogy abból megint valami tisztességes dolog kerekedne. És az emberek nem is mindig tudatlanok vagy tapasztalatlanok. Gyakran épp a fordítottja igaz: Mindent „megzabáltak" már, a „kultúrát", az „embert", és most telis-teli jóllaktak és belefáradtak. Ők érzik igazán, mennyire találóak – mennyire rájuk találnak! – Scheerbart szavai: „Mind oly fáradtak vagytok – méghozzá csak azért, mert nem összpontosítjátok minden gondolatotokat egy egészen egyszerű, de nagyszerű terv köré." A fáradtságra elalvás következik, és akkor már igazán nem rendkívüli, hogy az álom ad kárpótlást a nap szomorúságáért s kedvetlenségéért, és akkor az az egészen egyszerű, de nagyszerű létezés, amelyhez ébren nincs erő, megvalósulni látszik. Miki egér létezése a mai ember ilyen álma. Ez a létezés csupa csoda, s ezek a csodák nemcsak fölülmúlják, de nevetségessé is teszik a technikaiakat. Mert az bennük a legérdekesebb, hogy masinéria nélkül zajlanak, improvizálva mintegy, Miki egér testéből „pattannak" s partizántársaiéból, meg üldözőikéből, a leghétköznapibb bútorok éppúgy csoda-források itt, mint a fák, felhők, tengerek-tavak. Természet és technika, primitívség és

komfort maradéktalanul eggyéforr itt, s az emberek szeme előtt, kik is a mindennapok végtelen bonyodalmaiba belefáradtak, s az élet célja már csak eszközök végtelen perspektívájának távoli-távoli eltűnési pontjaként dereng számukra valahol, igen, itt a szemük előtt megjelenik megváltón egy olyan létezés, amely a legegyszerűbb s egyben a legkényelmesebb módon elegendő önmagának, amelyben egy autó nem nyom többet, mint egy szalmakalap, és a gyümölcs a fán oly gyorsan kikerekedik, akár egy léggömb gondolája. És most tartsunk egy kis távolságot, lépjünk hátrább.

Elszegényedtünk. Az emberiség örökségének egyik darabját a másik után adtuk oda, gyakran értéke századrészéért kellett zálogházban hagynunk valamit, hogy az „aktualitás" aprópénzét a markunkba nyomják érte. Küszöbünkön a gazdasági válság, mögötte árnyék sötétlik: az eljövendő háború. A kitartás a hatalom kevés számú birtokosának ügye lett, kik is, Isten a tudója, nem emberibbek, mint a sokaság; többnyire barbárabbak, de nem a jófajta módon. A többieknek pedig be kell rendezkedniök: újra és kevésre. Azokkal kell tartaniok, akik az alapjaiban újat tették ügyükké, és belátással s lemondással vetették meg a fundamentumát. Ezeknek az embereknek az építményeivel, képeivel és történeteivel készül föl az emberiség arra, hogy ha kell, túlélje a – kultúrát. S ami a lényeg, ezt is nevetve csinálja. Ez a nevetés itt-ott talán barbárul hangzik. Jó. Az egyén lemondhat néha egy kis emberiességről ama tömeg javára, mely majd egy nap kamatos kamatostul fogja viszszatéríteni a kölcsönt.

TANDORI DEZSŐ FORDÍTÁSA

A BEAVATOTT VARÁZSPÁLCA

Max Kommerell „Jean Paul"-járól

Amikor Stefan George három kötetben összeállította a köre számára mértékadó válogatást° a német költészet hagyományából, a három kötetből egyet Jean Paulnak szentelt. A Jean Paul-portréra, amely ezt a döntést irányította, a német olvasóknak évtizedekig kellett várniuk. Másoknak, akiknek a jelentősége a németség számára közvetettebb, mint Jean Paulé, rég megkapták a maguk szobrát a George-tanítványok műveinek sokat vitatott sorozatában. Kommerell nem tartozik közvetlenül közéjük. Az ő mestere szorosabb értelemben Friedrich Wolters. Némi távolság az iskola alapítójától elengedhetetlen feltétele is volt, hogy érvényes képet rajzolhasson Jean Paulról. Ez a költő másoknál merevebbnek mutatkozik a fogalmaknak és képzeteknek azzal a kánonával szemben, amely szerint a tanítványok (nemritkán ugyancsak könnyeden) eljártak.

Egy könyvével *(A költő mint vezér a német irodalom klasszikus korszakában)* Kommerell már két éve jelezte, mekkora távolság választja el munkásságát nemcsak az elvbarátokétól, hanem a szakmabeliekétől is. És bármennyire kérdésesnek tetszett is előző vállalkozásában az, hogy a klasszikusokat egy heroikus német korszak létrehívóiként akarta ábrázolni, sikerült elérnie azt, amire hosszú ideje aligha pályázhatott bárki

Max Kommerell: *Jean Paul.* Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1933. 420 old.

is a német irodalomtörténészek közül: az érvényesség tekintélyét. Autoritása legfélreérthetetlenebbül a fiziognómiaábrázolás mesteri voltából tűnt ki, egy olyan megismerés feszítőerejéből, amely nemcsak a karaktereket, hanem – és elsősorban – a történelmi konstellációkat mérte fel: a karakterek találkozásának konstellációját. Ilyen azonban Jean Paul életében csak egyetlenegy volt. Ezért jelent a szerző tudása számára új témája különösen nehéz terhelési próbát. Kiállta! Műve a kritikust – bár felfogását a szerzőétől ezúttal is alapvetően különbözőnek tekinti – arra készteti, hogy ismertetése nagy vonalakban híven kövesse a szerzőt. Ami nem gátolja meg, hogy néhány vonással ne vázoljon egy másik Jean Paul-portrét.

Az egyetlen történelmi konstelláció Jean Paul életében a találkozása volt Weimar uraival és költőivel. Sejtelmek tölthették el már akkor is, amikor *A láthatatlan páholy*° előbeszédében idézte meg őket, „szebbkeblű olvasóit, akiknek megálmodott és olykor-olykor megpillantott alakját, megannyi géniuszként láttam lépdelni és inteni a szépség és a nagyság magaslatain". Ismeretes, hogy e magaslatok lábánál nemigen talált vendégszerető fogadtatásra. Weimari találkozásainak történetéből csak kevés nyert formát; a legmegfoghatóbb, nem véletlenül, a Goethével való találkozás; Jean Paul a tragikumról bátorkodott mondani valamit, kijelentésére Goethe, a költő asztalszomszédja, negyedórán át elkedvetlenedve forgatta a tányérját. Kommerell alig követi az életszakasz anekdotikus cirádáit. Az öreg Nerrlich részletesebb volt, és megörökített egy sor adalékot, amelyeken a mai szemlélő jócskán eltöprenghet. Íme az egyik: „Az udvari koncerteken a földszint kizárólag a nemeseké volt, a polgárság csak a galérián foglalhatott helyet; amikor Jean Paul értesült róla, hogy megkaphatja a belépőt a földszintre, de kardot kell kötnie, erre nem volt hajlandó, mert megaláztatást látott benne." Effélét Kommerell-

nél hiába keresnénk. De rögtön elemében van, ha alakjait egymástól való távolságuk pátoszában, beszélgetésük tüzében ábrázolhatja. „Aki ma – írja – alkotásai alapján hajlik rá, hogy a tanítványt a mester fölébe helyezze, képzelje el kettejüket, ahogy Herder dolgozószobájában ülnek és vitáznak: az egyik vizenyős szemével, óriási gyermekhomlokával, méltóságára mit sem adva, csupa molochszerű mozgékonyság; a másik arca a született papé, vonásait csak a száj szinte női kedvessége szelídíti és a zene mindabban, ami e szájból jött... Sötét szemének gyógyíthatatlan szomorúsága talán már akkor egy gyászoló Démétér-fő pillantására emlékeztetett."

A gondolat, amely a leginkább a csírája lehetett a szerző egész jelentőségteljes koncepciójának, az efféle megjelenítések tőszomszédságából támadt. A humorista ideájáról van szó; a humoristáéról, akinek alakváltozatait az *Elődök* című fejezet távlatos visszapillantása mutatja meg. A humorista antropológiai típus, a törvény pedig, amely uralkodik felette, „az elhibázott megtestesülés". A humorista az első vicc teremtménye: „Nem ezek a kópék csinálják a viccet – a vicc teremti őket." A humoristának a hibás megtestesülés az élménye: baljós végzetét tréfával kell elhessentenie. „A filozófus számára – fűzi hozzá a szerző – a testbe bújtatottság nem végzet, hanem látszat... Lehet, hogy kettejük közül a nevető filozófus, a humorista a mélyebb világkomolyság letéteményese?" A megjegyzés Fichtére vág. A *Tudománytan*° filozófiáját Jean Paul egy és ugyanazon hatalmas viccben próbálta szétrobbantani és a magáévá tenni. A rendszert Leibgeber° alkotja (egyik regényalakja tehát). Ehhez azonban Leibgebernek először magát Fichtét kell „tételeznie", hogy az aztán a tudománytan szerzője lehessen. A humoristában eszerint három dolog társul: a kilakoltatottság a saját testéből, a csapodárság – énje bárki idegenben tanyát tud verni –, és a gondolkodás, az egész fo-

lyamatnak egyszerre kerete és tartalma. „A két élmény, hogy az éntől nincs menekvés, a szellem viszont megejtően tágítható, csak látszólag ellentétes." Ez a tágulékonyság a határtalanba vész. Nemcsak a sokféle irha, amelyet a humorista-én magára ölt, nemcsak a szép álomalakok, amelyekben örök szállást rendez be magának anélkül, hogy itt és most otthon lenne bennük – nemcsak ők fogadják be a költőt. A világűr sincs távolabb tőle, és nem kietlenebb náluk. Mert „némely gondolkodók belegondolják magukat a világba; Jean Paul azonban kifelé gondolta magát belőle". A legmesszibbre a világtól a léghajós Giannozzo° figurájával jutott.

Ebben a ritkás atmoszférában utóbb Paul Scheerbart rendezkedett be, a *Kométatánc* és az *Asztrális novellettá*-k írója. Barátja, Mynona pedig az én – a „teremtő közöny" – excentrikus feszültségében látta azt a pontot, amelyen a világmérleg egyensúlya nyugszik. Nem véletlen, hogy éppen ő szólaltatta meg, használható válogatásában „Jean Pault, a gondolkodót". Méltánytalan volna, ha tagadnók, hogy a humornak ezeket a dimenzióit Kommerell is kipécézte. „Jean Paul – mondja – a mindent magába szívó, magához törő, a magamagát felmérő Én-ségben felfedezte a végtelenséget, amelyet az új költészet ünnepel." Vizsgálódásaiban mégsem ezek a terek az igazán érdekesek, a messzi horizontot nyitók, hanem azok a homályosabbak, amelyeket a mélybe kívánkozó érzék kedvel. A humorista végzetével, amelyet Jean Paul a maga részéről legyőzött, a szerző nagyon is jellemző módon egy német veszedelemre utal: „a filozófiailag túlfeszített önszemlélet veszedelmére, egy évszázad veszedelmére tehát. Az öntudat vétke – ez az, aminek Jean Paul alakot adott".

Innen már csak egy lépés – ha hibás lépés is – magának a gondolkodásnak a lefitymálása. Bár – ahogy épp nemrégiben

olvashattuk, igen helyesen,* az a tudatosság, amelynek alapján a német idealizmus és vele Jean Paul okoskodik, „nem élesre köszörült értelem, nem az ész világossága, ... hanem az esztétikai öntükrözés kéje és kínja". Mégis milyen könnyű összecserélni őket! Kétszeresen könnyű a szerzőnek és háromszorosan könnyű a kornak. Kommerell nem követi el a hibát. De nem is zárja ki. Mintha bizonytalankodna. A heroikus szellemi tartásban keresi a lehetőséget, hogy erőt vegyen a bizonytalanságon. „Jean Paul álomalakjai – írta már évekkel ezelőtt – csak addig tűnnek vértelennek, amíg evilági testvéreik nem lépnek a földünkre." Most még határozottabban közelíti költőjét Nietzschéhez. Egyvalamit mindenesetre elér ezzel: igazságot szolgáltat a humor destruktív oldalának. Éles szavak sújtják a kényelmes szellemeket, akiknek jó esélyük van rá, hogy „bekerülnek a német humor örök tárházába, és megélik, hogy a legnyomorúságosabb tréfáikat is ünneplik", mert „arany kedély rejtőzik mögötte". Az effajta kényelmes szellemeknek köszönhető, hogy a humora „Kleist vagy Hölderlin sorsától megóvta a költőt. Közelebbről szemügyre véve azonban, ez a humor maga is olyasmi volt, amitől Jean Paulnak óvakodnia kellett; lényének belső romboló erői közül távolról sem a humor volt a legszelídebb". Arra, hogy „mi is az a gondolati élmény", Schoppe tanít meg, a gondolkodó, akit elragad az őrület: ő alapozza meg költője – Kommerell vélte – rokonságát Nietzschével.

Így viszi a szerző a nevetés történetét tovább, egészen Nietzschéig. Sokkal támadhatatlanabb azonban és rendkívül jelentős, hogy Szókratészig vezeti vissza. A mű horderejét és színvonalát aligha lehet rövidebben érzékeltetni, mint az alább kö-

* K. J. Obenauer: *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur* (Az esztétikai ember problémája a német irodalomban). München, 1933.

vetkező – hosszú – idézettel: „Bízvást mondhatjuk Szókratészt az első humoristának, akiről a világ tud. Szókratész saját magát is humorral kezelte: ez volt benne a felháborító a görögök számára. Nem mintha hiányzott volna belőle önmaga értékelése... De a görögök önbecsülése a megjelenésre vonatkozott... Szókratész elkülönítette magától azt, ami tiszteletre méltó volt benne: »önmagával«, azaz a szó görög értelmében, a megjelenésével játszott, prédául dobta. Ez hallatlan volt. Szókratész Athénban, Jean Paul Weimarban. Két nagy békebontó és enfants terribles;° annál kibírhatatlanabbak voltak, minél több izgalmat kavartak, minél többet jelentettek. Egy olyan embert, aki eltekintett önmagától, Attika urai vagy Weimar szellem-uraságai udvari bolondként megtűrhettek maguk körül – de ha fölülmúlta őket, illetve felért velük? Senki sem szereti, ha szellemileg felszámolják a teret, amelyben él, még kevésbé szereti, ha nagy fáradsággal önmaga hozta létre, és legkevésbé, ha az illetőt Johann Wolfgang Goethének hívják. És a weimariak is – minthogy egyfajta szellemi úr-ságra nevelték magukat – hangsúlyozottan humortalanok voltak. A történet két nagy komédiához szolgáltatott anyagot... Az egyiket meg is írták, Arisztophanész írta meg, *Felhők* címmel. A másikat megélték csupán."

Megélt dráma – méghozzá a biedermeier korszakban. A szerző szemében ez az a pillanat, amikor a polgárság elveszti „szimbólumait, és a tiszta bensőség martaléka lesz... A tiszta bensőséggel létrejön a puszta külsőség is. A kettő között húzódik a stílus. És akár szereti az ember a biedermeiert, akár gyalázza: a biedermeier a polgárságé mint stílus – múltával a polgárság stílus nélkül marad". Különös látványt nyújt így a tizenkilencedik század utolsó harmada: a „stílustalan" polgárság kora. Hagyjuk annyiban, kérdezzük meg inkább, mit mond Kommerell azzal, hogy a biedermeiert, meleg és hideg szóval, „stí-

lus"-nak nevezi. Semmi határozottat és semmi elhatározót. A végsőkig jutott a heroikus történetszemlélet számára megérthető tartományában. A korszellemnek, amelyet Jean Paulhoz hasonlóan senki más nem nevezett a nevén, fölösleges kenyérpusztítóként kell vegetálnia. Kommerell nem engedi szóhoz jutni. Visszariad tőle, hogy meghallgassa, és igaza van. Mi másról szólhatna a korszellem, mint annak a követelményrendszernek az összeomlásáról, amelyet a klasszikus kor állított a német polgárság elé. A követelmény így hangzott: esztétikai nevelés révén és a szép látszat kultuszában megbékélni a feudalizmussal. Hogy a klasszikus követelmények nem a polgárság ellenállásán szenvedtek hajótörést, hanem azon, amit a reakció kívánt – mit sem változtat az ügyön. Az emberi kibontakozás klasszikus törvényét Goethe Mignonja foglalta dalba: „Hadd látsszam *úgy,* míg azzá válok."° A Jean Paul rajzolta utolsó életpálya, a patikárius Henoch Marggrafé,° a csalásnak és hóbortnak ez az áthatolhatatlan szövevénye, amelyet a hős maga szövött önmaga és mások köré, mintha az idézett ráolvasó versnek lenne gonosz torzképe. Nem véletlen, hogy a patikus éppen egy fejedelmi trónnal ámítja magát és a többieket. A látszat goethei védőistennői – Ottilie, Mignon, Helena – eltűntek, és a biedermeier polgársága Jean Paul védnöksége alatt, egészen másfajta látszatvilágban rendezkedik be. Ez a polgárság Jean Pault valóban a védnökének érezte, és sikerének, amire Kommerell semmiféle magyarázatot nem ad, ebben rejlik a titka. Az egyik oldala felől persze sikerült a szerzőnek megközelítenie a biedermeier látszatvilágát. Kimondta, hogy minden szellemi szellemjárásba fordul itt, hogy a tükörkép és a panoptikumfigura nemcsak a lovag- és rablótörténetekben, de Jean Paulnál is hozzátartozik a balvégzet eszköztárához. Szellemesen mutat rá Jean Paul életművében ezekre a bomlástünetekre, amelyek – alacsonyabb régiókban – a

spekulatív idealizmus fennkölt virágzásának felelnek meg. Hanem a látszat másik, nappali fele, amely éjszakai visszájával bensőségesen összetartozik, a szép látszat, amely a biedermeier idején már nem elégszik meg önmagával, mint a klasszikus korban, de a káprázat kontrasztjaként szét is szórja a káprázatot, a varázsmese látszata alig érdekli. Talán mert vigasza olyan rétegekből származik, amelyekbe a heroikus történelemszemlélet nem szívesen merül alá. A népi hagyományról van szó.

A biedermeier művészetét átitatták e hagyományok és Jean Paul cédulás ládikája ezeknek az archívuma.

Jean Paul nagyon is barokk költő; nyilvánvaló rokonságát azonban a német költészet barokk korszakával Kommerell semmiféle magyarázatra nem méltatta. Pedig ezt a tényt sem művének, sem korának a tanulmányozója nem hagyhatja figyelmen kívül. A biedermeier a végzetdrámában a barokk színpad véres és kísérteties eseményeit látta feltámadni. A varázs- és tündérmesében a dolgokat elváltoztató, eredeti mivoltukból jelképes felhasználásuk kedvéért kivetkőztető allegória másodvirágzását látta. A zenélődoboz-lírából pedig mintha a barokk költők operai nyelvezete visszhangzott volna. „Évszázadokkal elmaradt sereghajtó" – nemcsak Marggraf patikus követi Don Quijotét, Jean Paul is a német barokk költészet géniuszát. Csakhogy, akár a „Báránykám, ne ereszd!" mesében, kisemberek és főképp Németország kispolgári női tapadnak hozzá végtelen láncolatban. A barokk motívumai, amelyek egykor a tudós költészetben° pompáztak, virágos, igénytelen és tetszetős díszekké alakultak át. Amitől még örökségként, hagyományként megilletik a kort. Jean Paulnál kiadósabban senki nem használta fel őket. Ez a tágas és szuverén életmű elengedhetetlenné teszi, hogy a mélyére ne nézzünk.

Nem a kész forma, a változás teremtményeit bocsátja ez a

mélység kimeríthetetlenül a költészet rendelkezésére. A változás itt maga a fantázia, amely a formát az átformálódáshoz vezeti el. De nincs átformálódás formavesztés nélkül. Formavesztett történés a Jean Paul-i költészet anyaga. Ez az a vidék, ahol az álom világával érintkezik. Amennyit a sejtés felhőövezte magvából közvetíteni képes, annyi – nem több – fel is tárul a szerző előtt. Kommerell már-már a lényeghez ér, a költő valóságának finom, tarkán színezett határairól szól. És kimondja, ha csak képletesen is: „Amint az érzés szinte átitatta a hasonlat szövetét, a Jean Paul-vers egy paránya máris megszületett." Valóban: a fantázialátás – minden alaképítő képzelet ellentéte – a színek világában van otthon. Minden formának, minden körvonalnak, melyet az ember észlel, az a képesség a megfelelője, hogy maga is létre tudja hozni őket. A test a táncban, a kéz gesztusokban leképezi és magához hasonítja a formákat. E képesség határa azonban a szín: színt az emberi test nem tud előállítani. A színnek nem teremtő, hanem befogadó társa a test: a színesen csillogó szem. A képzelet közege tiszta szín; az alakformáló művész szigorú aránytörvényei nem érvényesek rá. Felhőhazája, ahol a formák nem öltenek alakot, inkább elvesztik alakjukat, a változás birodalma. „Hová lett – kérdezi Jean Paul – a színes felhőnép, amely harminc éven át húzott el e fölött az Én fölött, s gyermekkor, ifjúság, élet volt a neve?" De ami egyfelől játéknak tűnik, másfelől majdnem szentség. A művészet, azzal, hogy a tiszta fantázia uralma alatt elidegenedik a megjelenítéstől, talán csak az ezeréves birodalom képeit vetíti előre. Kommerell nem téved, amikor kijelenti: „Egészében véve, Jean Paul ítéletei khiliasztikusak; ezért is szerette Herder a költő családi nevét Johannes és Richter° – jelképesen értelmezni." A Goethéhez való viszonyát pedig – összetéveszthetetlenül – így fogalmazza meg: „És Jean Paul? Neki másképp lett igaza: nem vezér

módjára, hanem ahogy egy bölcs gyereknek vagy egy szent öregasszonynak."

Jean Paul olyan teremtmény volt, aki „állammal, erkölccsel, hivatással, asszonnyal és üzlettel csak a maga veresége képében bírt megismerkedni". Ezért lett az övé a „beavatott varázspálca", amely „az anyagi világ formáját egy csapásra átváltoztatja". A fantázia varázspálcájáról van szó. A humor nedvessége permetezi: kimeríthetetlen forrásból pezseg elő. Egy biedermeier módra felvirágozott szikla tövénél fakad. Mellette tanyázik a dallamos kezű költő, fejét egy égszínkék istennő vállára hajtja. Amit a múzsa sugalmaz neki, szárnyas gyermek jegyzi fel. Körös-körül hárfák, lantok. A hegy ölében hegedülő, fuvolázó törpék. Az égen azonban épp lenyugszik a nap. Így festette meg valamikor Lyser a tájat:° Jean Paul alakjai a színek tüzes pompájában tűntek fel és tűntek át egymásba. Kommerellnél a költő feje csupaszon rajzolódik ki az örökkévalóság szürke hátteréből.

KŐSZEG FERENC FORDÍTÁSA

AZ ALKOTÓ MINT TERMELŐ

Ha meg akarjuk nyerni a munkásosztály számára az értelmiséget, tudatosítanunk kell benne szellemi tartásának és termelői mivoltának azonosságát.

RAMON FERNANDEZ

Nyilván emlékeznek rá, hogyan jár el az államról írt munkájában Platón a költőkkel: a közösség érdekében kitiltja őket a falak közül. A költészetet, a költészet hatalmát tehát nagyon is magasra értékelte, de a már – jól értsük – *kialakult* közösségre károsnak és feleslegesnek tartotta. Ritkán fogalmazták meg azóta ilyen élesen a költő létjogosultságának kérdéses voltát – a mai kor azonban ismét így fogalmaz. Persze többnyire nem ugyanebben a *formában* teszi fel a kérdést. De ha más formában is, Önök mind jól kell hogy ismerjék a költő autonómiájának a kérdését, vagyis hogy szabad-e azt költenie, amit csak akar. Önök nyilván kevéssé hajlanak rá, hogy ezt az autonómiát megadják neki. Úgy vélik, a jelenlegi társadalmi helyzetben minden költő kényszerűen el kell hogy döntse, kinek a szolgálatában fejti ki tevékenységét. A polgári szórakoztató irodalom alkotói nem ismerik ezt az alternatívát. Önök azonban készek lennének bebizonyítani, hogy ezek az írók, ha nem is vallják be, szintén bizonyos osztályérdekek szolgálatában dolgoznak. Az írók másik, haladó típusa viszont elismeri az alternatíva létezését. Döntéseiket az osztályharc alapelveiből következően hozzák meg, amennyiben a proletariátus oldalára állnak. Ezzel aztán teljességgel feladják autonómiájukat: tevékenységüket aszerint irányítják, ami az osztályharcban a proletariátus számára hasznos. Ahogy ezt ma mondani szokás, *tendenciát*° követnek.

Ez hát a címszó, ami körül, miként Önök is jól tudják, már régóta folyik a vita. Nyilván ismerik a vita anyagát is, s így biztos észrevették, mennyire terméketlen maradt. Egyszerűen senki nem tudott elrugaszkodni az egyfelől-másfelől unalmas ismételgetésétől: *egyfelől* meg kell követelni a költő teljesítményétől a helyes tendenciát, *másfelől* viszont jogosultan várjuk el tőle a minőséget is. Ez a formula mindaddig ki nem elégítőnek fog bizonyulni, *míg be nem látjuk,* milyen összefüggés áll fenn a két tényező, tehát a tendencia és a minőség között. Persze arra is mód van, hogy csak egyszerűen kinyilatkoztatásokkal intézzük el az egész kérdést. Például azt mondjuk: ha a mű a helyes tendenciát követi, semmiféle további minőséget nem kell rajta számonkérnünk. Azt is mondhatjuk: ha a mű a helyes tendenciát követi, szükségképp tartalmaz minden minőséget is.

Az utóbbi kijelentés nem érdektelen – sőt, helyes: elfogadom. De semmi esetre sem egyszerűen kinyilatkoztatni kívánom. Az állítást bizonyítani kell. Azért veszem igénybe figyelmüket, hogy megpróbáljam bizonyítani. Talán ellene vetik, hogy nagyon is speciális, s távol eső kérdésről van szó. Vajon hozzá lehet-e járulni vele a fasizmus tanulmányozásához? Holott ez a szándékom. Remélem, hogy bebizonyíthatom Önöknek: a tendencia-fogalom sommás formája – az imént említett vitában – alkalmatlan eszköz a politikai irodalomkritikára. Továbbá bizonyítani kívánom, hogy egy mű tendenciája csak akkor lehet politikailag helyes, ha irodalmilag is az. Vagyis, hogy a helyes politikai tendencia bizonyos irodalmi tendenciát is magába foglal. S fűzzük nyomban hozzá: ez az irodalmi tendencia, amely implicit vagy explicit módon minden *helyes* politikai tendenciában bennefoglaltatik – ez, és nem más hozza létre a mű minőségét. A helyes politikai tendencia *ezért*

foglalja magába a mű irodalmi értékét: mivel a mű irodalmi *tendenciáját* is magába foglalja.

Úgy remélem, megígérhetem, hogy állításom rövidesen világosabbá válik. Egyelőre azonban közbevetem, hogy vizsgálódásaimhoz másik kiindulópontot is választhatnék. Abból a terméketlen vitából indultam ki, amelyik az alkotás tendenciájának és minőségének viszonya körül folyik. Kiindulhattam volna egy régebbi, de éppolyan terméketlen vitából: milyen viszonyban állnak egymással – s különösen a politikai költészetben – a forma és a tartalom? Ez a kérdésfeltevés joggal hírhedt, az irodalmi összefüggések nem-dialektikus, sablonos megközelítésének iskolapéldája. Rendben van. De hogyan hangzana e kérdés dialektikus elemzése?

A kérdés dialektikus elemzése, s ezzel most már a tárgyra térek, olyan mereven elkülönített dolgokkal, mint a mű, a regény, a könyv, egyáltalán semmit nem tud kezdeni. Az eleven társadalmi összefüggésekbe kell őket belehelyezni. Joggal vethetnék közbe, hogy eszmebarátaink ezt már többször megkísérelték. Bizonyára így van. Csakhogy kísérleteik nagyon gyakran a legáltalánosabb összefüggések körében mozogtak, s ezért kényszerűen fölötte homályosak maradtak. A társadalmi viszonyok, mint tudjuk, a termelési viszonyoktól függnek. Ezért aztán, ha a materialista kritika egy művet elemzett, mindig azt kérdezte, mi a mű viszonya a kor társadalmának termelési viszonyaihoz? Igen fontos kérdés; de igen nehéz is, és a válasz sem mindig félreérthetetlen. Én ezért egy közelebbi kérdést tennék fel: valamivel szerényebb, kisebb igényű kérdést – amelyre viszont, úgy tetszik, jobb eséllyel remélhetünk választ. Ahelyett tehát, hogy azt kérdeznénk: mi a mű viszonya a kor termelési viszonyaihoz, igenli őket, vagyis reakciós, illetve megdöntésükre tör, vagyis forradalmi? – e kérdés helyett, vagy mindenesetre e kérdés előtt egy másikat javasolok. Mi-

előtt azt kérdeznénk: mi a költészet viszonya a kor termelési viszonyaihoz, én azt kérdezném: mik a költészet termelési viszonyai? Ez a kérdés közvetlenül arra a funkcióra irányul, amelyet a műalkotás valamely kor irodalmi termelési viszonyaiban betölt. Más szavakkal: közvetlenül a művek írói *technikájára* irányul.

A technika fogalmával azt a fogalmat neveztem meg, amely az irodalmi termékeket a közvetlenül társadalmi, tehát materialista elemzés számára hozzáférhetővé teszi. Egyszersmind a technika fogalma dialektikus kiindulópont, amelyből forma és tartalom terméketlen ellentéte legyőzhető. Végezetül pedig a technika fogalma tartalmaz útmutatást alapkérdésünknek, a tendencia és a minőség viszonyának helyes megoldására is. Ha tehát az előbb azt mondtuk, hogy valamely mű helyes politikai tendenciája a mű irodalmi értékét – mivelhogy irodalmi tendenciáját – is magába foglalja, úgy most már pontosabb meghatározást adhatunk: az irodalmi tendencia az irodalmi technika fejlődését vagy visszafejlődését jelenti.

Bizonyára egyetértenek velem, ha most, csak látszólag minden átmenet nélkül, rögtön egy irodalom – az orosz irodalom – egészen konkrét kérdéseire térek át. Felhívnám a figyelmüket Szergej Tretyakovra, s vele a „tevékeny" író általa meghatározott – s egyszersmind megtestesített – típusára. A „tevékeny" író a legtisztább példája a funkcionális függőségnek, amely a helyes politikai tendenciát és a haladó irodalmi technikát mindig és minden körülmények között összeköti. Persze csak az egyik példa; továbbiakat majd később említek. Tretyakov megkülönbözteti a tevékeny és az informáló írót. Az előbbinek a hivatása nem az, hogy tájékoztasson, hanem hogy harcoljon; nem játszhatja a nézőt, hanem aktívan közbe kell avatkoznia. Tretyakov felsorolja önnön tevékenységének legfontosabb adatait, s így határozza meg, mit ért a tevékeny író hivatásán. Ami-

kor 1928-ban, a mezőgazdaság teljes kollektivizálása idején kiadták a jelszót: „Írók a kolhozokba!", Tretyakov elutazott „A kommunizmus világítótornya" nevű kolhozba, két ízben is hosszabb időt töltött ott, és részt vett a tömeggyűlések előkészítésében, a traktorok vásárlására szánt pénzek összegyűjtésében, az egyénileg gazdálkodó parasztok között végzett agitációban, felügyeletet vállalt az olvasótermekben, faliújságokat csinált és szerkesztette a kolhozújságot, tudósításokat küldött a moszkvai lapoknak, rádiót szerzett, bevezette a rádiót és a vándormozit stb. Nem meglepő hát, hogy *A föld urai* című könyv, amelyet hazatérte után írt, erőteljes hatást gyakorolt a közös gazdálkodás további kiterjesztésére. Önök persze nagyra becsülhetik Tretyakovot, s mégis úgy vélhetik, példája összefüggésünkben keveset ér. A feladatok, amelyeket magára vállalt – az újságíró vagy a propagandista feladatai; a költészethez pedig szinte semmi közük. Én azonban szándékosan választottam Tretyakov példáját: meg akartam mutatni Önöknek, ha a mai technikai adottságokból indulunk ki, mennyire széles horizontból tekintve kell a költészet formáiról vagy műfajairól alkotott elképzeléseinket újragondolnunk, hogy eljussunk azokhoz a kifejezési formákhoz, amelyek korunk irodalmi energiáinak csomópontjait jelentik. Nem mindig voltak és nem is mindig lesznek regények, tragédiák sem és nagyeposzok sem; a kommentár, a fordítás és akár a hamisítvány vagy a különböző játékos formák sem mindig szorultak az irodalom peremére, nemcsak az arab és a kínai filozófiai irodalomban, hanem a költészetben is helyük volt. Nem mindig számított a retorika érdektelen formának, hiszen az antik irodalom hatalmas tartományain rajta hagyta bélyegét. Mindezt azért említem, mert hozzá akarom szoktatni Önöket a gondolathoz, hogy az irodalmi formák felbomlásának korát éljük, és e folyamat végére számos ellentmondás, amelyet manapság még élesen végiggon-

dolunk, esetleg erejét fogja veszteni. Hadd említsek egy példát az ilyenféle terméketlen ellentmondásokra, s egyszersmind dialektikus túlhaladásukra. Ezzel ismét Tretyakovhoz jutunk: az újság példájára gondolok.

„A mai irodalomban – írja egy baloldali szerző° – azok az ellentétek, amelyek szerencsésebb korokban egymást serkenteni tudták, feloldhatatlan antinómiákká váltak. A tudomány és a szépirodalom, a kritika és az alkotás, a művelődés és a politika izoláltan és rendezetlenül kerülnek egymás mellé. Az irodalmi zűrzavar kitüntetett színtere: az újság. Tartalma, »anyaga« csak abban a szerveződési formában hajlandó megnyilvánulni, amelyet az olvasó türelmetlensége kényszerít rá. S nem csupán az információra éhes politikus vagy a kedvező tippeket kereső spekuláns türelmetlensége, hanem egy sokkal szélesebb körű is: ama kirekesztetteké, akik jogot vélnek formálhatni arra, hogy saját érdekeik szóhoz jussanak. A szerkesztőségek már régóta felismerték, hogy az olvasót semmi nem köti erősebben az újságjához, mint ez a nap nap után új táplálékra éhező türelmetlenség: ezért nyitnak mindig új rovatokat, ahol az olvasók kérdéseit, véleményét és tiltakozását közlik. Az újságok, ahogy a tényeket, úgy az olvasókat is válogatatlanul szívják fel; s az utóbbiak egyszeriben munkatársaknak is érzik magukat. Fel kell azonban ismernünk a folyamatban rejlő dialektikus mozzanatot: nevezetesen, hogy éppen ugyanaz, ami a polgári sajtó irodalmi értékének lezülléséhez vezet, a szovjetorosz sajtóban az irodalmi érték visszanyerését segíti elő. Itt ugyanis, amit az írás mélységben veszít, megnyeri szélességben: a szerzőnek és az olvasóközönségnek a polgári sajtóban hagyományosan megőrzött különbözősége a szovjet sajtóban lassan megszűnik. Az olvasó mindig kész arra, hogy íróvá legyen, nevezetesen, hogy leírjon vagy éppen előírjon valamit. Mint hozzáértőnek – s nem feltétlenül egy egész szak-

hoz, hanem csak betöltött posztjához értőnek – lehetősége nyílik rá, hogy ő is szerző legyen. Maga a munka jut szóhoz. S szóbeli ábrázolása tulajdonképpen a munka kifejtéséhez szükséges képesség részévé válik. Az irodalmi elhivatottság nem igényel többé sajátos képzést, hanem hozzátartozik az általános technikai oktatáshoz, vagyis közkinccsé lesz. Röviden szólva: az életkörülmények általános irodalmiasodása úrrá tud lenni az egyébként feloldhatatlan antinómiákon, s épp arról a színtérről, ahol a szó értékét a leggátlástalanabbul alacsonyították le: az újságokból támad a menekvés."

Remélem, sikerült bebizonyítanom, hogy a szerző mint termelő problémájának elemzésekor egészen a sajtóig kell visszanyúlni. Mert a sajtóból, vagy legalábbis a szovjet-orosz sajtóból válik világossá, hogy a hatalmas felbomlási folyamat, amelyről az előbb szóltunk, nemcsak a műfajok közötti hagyományos szétválasztásokat s nemcsak az írók és a költők, vagy a kutatók és a népszerűsítők megkülönböztetését érinti, hanem a szerző és az olvasó megkülönböztetését is kétségessé teszi. Ennek a folyamatnak pedig éppen a sajtó a leginkább mértékadó színtere: a szerző mint termelő mindennemű elemzésének tehát a sajtót is körébe kell vonnia.

Itt azonban nem állhatunk meg. Hiszen a nyugat-európai újságok ma még semmi esetre sem az írók szolgálatában álló termelőeszközök – hanem a tőkéhez tartoznak. Az újság tehát egyfelől, mintegy stratégiailag szólva, a lehető legfontosabb írói hadállást kínálja, másfelől azonban ez a hadállás az ellenség kezében van: nem meglepő, ha az írók csak szörnyű nehézségekkel küszködve tudhatják önnön társadalmi függőségüket, önnön technikai eszközeiket és önnön politikai feladatukat felismerni. Az utóbbi tíz esztendő Németországának egyik legmeghatározóbb jelensége, hogy alkotóinak jelentős része a gazdasági viszonyok nyomása alatt szellemileg ugyan forradalmi

irányba fejlődött, arra azonban már képtelen, hogy a munkáját is, munkájának viszonyát a termelőeszközökhöz, munkájának technikáját forradalmian végiggondolja. Természetesen az úgynevezett baloldali értelmiségről, ezen belül is a polgári baloldalról beszélek. Az utóbbi évtized Németországának minden jelentős politikai-irodalmi mozgalmát a baloldali értelmiség kezdeményezte. Két példát ragadok ki: az aktivizmust és az új tárgyiasságot;° általuk kívánom megmutatni, hogy bármennyire forradalminak látszódjék egy politikai tendencia, ellenforradalmiként hat, amíg az író csupán szellemileg és nem termelői mivoltában éli át szolidaritását a proletariátussal.

Az aktivizmus a „logokrácia" jelszavában foglalta össze követeléseit. Ez a szellem uralmát jelenti; szeretik úgy is fordítani: a szellem embereinek uralma. Az utóbbi megnevezést a baloldali értelmiség – Heinrich Manntól Döblinig – egyöntetűen magáévá tette, minden politikai kiáltványban visszatér. Könnyű felismerni, hogy a fogalom még csak tekintetbe sem veszi az értelmiség helyét a termelési folyamatban. Sőt Hiller, az aktivizmus teoretikusa legszívesebben nem „bizonyos szakmák művelőinek", hanem inkább „egy bizonyos karakterológiai típus képviselőinek" tekintené a szellem embereit. Az ilyen karakterológiai típus természetesen az osztályok között áll. Tetszés szerinti számú magánember tartozik hozzá, szerveződésükről pedig semmit nem tudunk meg. Amikor Hiller megfogalmazta a pártvezérekhez intézett elutasítását, elismeri, hogy ők „fontos dolgokat pontosabban tudnak. . ., egyszerűbben beszélnek, bátrabban cselekszenek", mint ő, egy azonban biztos: a pártvezetők „hiányosabban gondolkoznak". Valószínűleg így is van; csakhogy mit segít ez, amikor a politikát nem a magánember gondolkozása dönti el, hanem – miként Brecht va-

lahol írja – az a képesség, hogy más fejével gondolkozzunk.* Az aktivizmus megkísérelte a materialista dialektika helyébe a józan ész osztályszerűen meghatározhatatlan értékét állítani. A szellem emberei legjobb esetben is csak egy bizonyos állapotot képviselnek. Más szavakkal: kollektivitásuk reakciós elvre épült; és egy ilyen kollektivitás hatása persze soha nem lehetett forradalmi.

Viszont annál inkább messzire terjed: kártékony erejét három évvel ezelőtt már föl lehetett mérni, amikor Döblin kiadta *Tudni és megváltoztatni* című könyvét. Ez a mű, miként ismeretes, válaszként íródott, méghozzá egy fiatalemberhez, akit Döblin Hocke úrnak nevez, s aki azzal a kérdésével fordult a híres íróhoz: „Mit tegyünk?" Döblin felszólítja, hogy csatlakozzék a szocializmus ügyéhez – de ezt igencsak meggondolkoztató módon képzeli. A szocializmus – Döblin szerint – „a szabadságot, az emberek spontán egyesülését, minden kényszer elutasítását" jelenti, „lázadást a jogtalanság és a kényszer ellen, emberiességet, türelmet, békevágyat". Akárhogyan képzelje is Döblin mindezt: az ő szocializmusa valójában arcvonal a radikális munkásmozgalom elméletével és gyakorlatával szemben. „Egy dologból nem jöhet létre valami – fejtegeti Döblin –, ami nem rejlett eleve benne; a gyilkosan kiélezett osztályharcból támadhat igazságosság, de szocializmus soha." „Ön, tisztelt uram – foglalja össze különböző érveit, amidőn tanácsot ad Hocke úrnak –, soha nem lesz képes megvalósítani a proletariátus harcára mondott elvi igenlését, ha a proletariátus arcvonalába beilleszkedik. Számot kell ezzel vetnie, ami-

* [A következő mondat helyett a kéziratban eredetileg egy másik állt, amelyet Walter Benjamin kihúzott:] „Vagy hogy Trockijjal szóljunk: »Amidőn a megvilágosult pacifisták megkísérelnek a háborúnak racionális érvekkel véget vetni, nevetségesen hatnak. Amidőn azonban felfegyverzett tömegek kezdenek a háború ellen racionális érveket hangoztatni, akkor a háborúnak vége.«"

dőn keserű lelkesedéssel támogatja a proletárok harcát, s tudnia kell azt is, még ha többet tenne, akkor is egy végtelenül fontos szerep betöltetlen marad: az emberi individuális szabadságnak, az emberek spontán szolidaritásának és kapcsolatának ős-kommunista szerepe. Ez az Ön egyetlen igazi szerepe, tisztelt uram." Itt már kézzelfogható, hová vezet az a felfogás, amely „a szellem embereinek" típusát az odasoroltak véleménye, érzülete vagy képessége s nem a termelési folyamatban elfoglalt helye alapján definiálja. Döblin ki is mondja, hogy e típusnak a proletariátus *mellett* kell a helyét megtalálnia. De hát miféle hely volna ez? Valamiféle adakozóé, ideológiai mecénásé? Kész lehetetlenség. S ezzel visszatérhetünk nyitó tételünkhöz: az értelmiség helyét az osztályharcban csak a termelési folyamatban elfoglalt helyzete alapján határozhatjuk meg – illetve határozhatja meg saját maga.

A termelési formáknak és a termelőeszközöknek a haladó – tehát a termelőeszközök felszabadításában érdekelt, tehát az osztályharcban hasznos – értelmiség szempontjából történő megváltoztatását Brecht az átfunkcionálás fogalmával jelölte. S ő fogalmazta meg elsőnek azt a nagy horderejű igényt is, amely szerint az értelmiségnek csak akkor szabad a termelőapparátust kiszolgálnia, ha azt egyszersmind amennyire csak lehetséges, a szocializmus irányába megváltoztathatja. „A *Kísérlet*-et – írja a hasoncímű cikkgyűjtemény bevezetőjében – olyan időpontban tesszük közzé, amikor számos mű már nem személyes élményt kíván megjeleníteni (és személyes értéket képviselni), hanem bizonyos intézmények felhasználását (és átalakítását) tűzi ki céljául." Nem szellemi felfrissülésre van szükség, ahogy azt a fasiszták hirdetik, hanem technikai megújulásra; az utóbbiról később még szó esik. Most azonban utalni szeretnék a döntő különbségre, amely a termelési apparátus kiszolgálása és a termelőapparátus megváltoztatása kö-

zött fennáll. Az „új tárgyiasságról" szóló fejtegetéseimet annak leszögezésével kívánom kezdeni: ha csak kiszolgáljuk a termelőapparátust anélkül, hogy amennyire csak lehetséges, megváltoztatnánk, meglehetősen kétes folyamatnak válunk részeivé, még ha ez az apparátus sok forradalminak tetsző anyagot is magába épít. Az utóbbi évtized Németországa ugyanis számtalan bizonyítékot szolgáltatott arra, hogy a polgári termelői és publikációs apparátus forradalmi témáknak egész meghökkentő tömegét képes felszívni, sőt terjeszteni, anélkül, hogy önmagának és az őt birtokoló osztálynak a fennállását komolyan kérdésessé tenné. S mindaddig, amíg routinier-ről, és akár forradalmi routinier-ről van szó, ez így is fog maradni. Meghatározásom szerint routinier az az ember, aki elvileg mond le róla, hogy a termelőapparátust a szocializmus irányába megújítsa s ezáltal az uralkodó osztálytól elidegenítse. S többet is mondok: az úgynevezett baloldali irodalom jelentékeny részének egyetlen társadalmi funkciója, hogy a közönséget elszórakoztassa: a politikai helyzet csak arra jó neki, hogy újabb és újabb művészi hatásokat csiholjon belőle. S ezzel az új tárgyiassághoz jutunk. Az új tárgyiasság hozta divatba a riportot; mi azt kérdezzük, kinek használt ez a technika?

A szemléletesség kedvéért vegyük a riportnak a fényképezésben meghonosodott formáját; az, amit róla megállapítunk, érvényes az irodalomra is. Mindkét forma a publikációs technikának köszönheti rendkívüli fellendülését: a rádiónak, illetve az illusztrált sajtónak. Gondoljunk a dadaizmusra: az irányzat ereje abban állt, hogy a művészet autentikusságát vetette vizsga alá. Villamosjegyekből, pamutból, csikkekből csendéleteket komponáltak. Az elemeket festői motívumok kötötték össze, az egészet pedig belehelyezték egy keretbe. S ezzel mintegy így szóltak a közönséghez: Lássátok, képkereteiket szét-

robbantja az idő; a mindennapi élet legkisebb autentikus töredéke többet mond, mint a festészet; mint ahogy a gyilkos véres ujjlenyomata egy könyv lapján többet mond, mint a szöveg. Ebből a forradalmi tartalomból sok minden átmentődött a fotómontázsba. Gondoljanak csak John Heartfield technikájára, amellyel a könyv fedelét a politikai harc eszközévé tudta tenni. Kövessük most tovább a fényképészet útját: mit látunk? A fényképészet egyre árnyaltabb, egyre modernebb – s az eredmény, hogy manapság akár egy bérházat vagy egy szemétdombot is képtelen már megvilágítás nélkül lefényképezni. Annál kevésbé, mert most már egy duzzasztóműről vagy egy kábelgyárról sincs más közölnivalója, mint hogy: a világ szép. *A világ szép:* ez a címe Renger-Patzsch hírneves antológiájának, amelyben az új tárgyiasság fotóművészete a csúcspontra jutott. Még a nyomort is sikerült a divatos művészi tökéllyel megközelítenie s így esztétikai élvezet tárgyává tennie. Mert ha a fényképezésnek az a gazdasági funkciója, hogy olyan tartalmakat, amelyek tömegfogyasztásra korábban alkalmatlannak bizonyultak – mint a tavasz, a prominens személyek, a külföld –, divatos formában az emberek számára feltálaljon, úgy egyik politikai funkciója az, hogy a világot elfogadja olyannak, amilyen, és belülről – más kifejezéssel szólva: divatosan – újítsa meg.

Íme, egy drasztikus példa arra, amiről fentebb beszéltünk: kiszolgálja a termelési apparátust, anélkül, hogy megváltoztatná. Mert ha meg akarta volna változtatni, az annyit jelentett volna, hogy ledönt egy korlátot, túllép egy ellentmondáson, amely az értelmiség termelő tevékenységét akadályozza. Ebben az esetben: a kép és a felirat közötti korlátot. A fényképésznek ma a felvételeit olyan feliratokkal kell ellátnia, amelyekkel kiragadja őket a megkopott divatból és forradalmi használati értéket kölcsönöz nekik: ezt a képességet követel-

jük meg tőle. S követelésünk akkor lesz a legnyomatékosabb, ha mi írók közeledünk a fényképezéshez. Itt is tehát az alkotó, mint termelő politikai fejlődésének a technikai fejlődés az alapja. Más szavakkal: csak ha túllépünk a szellemi termelés folyamatának a polgári felfogás szerint megállapított elhatárolásain és elrendezésén, akkor lesz a termelés politikailag hatékony; s méghozzá ezeket a korlátokat éppen annak a két termelőerőnek kell közösen ledöntenie, amelyeket egymástól elhatárolni hivatottak. Mihelyt az alkotó, mint termelő átéli szolidaritását a proletariátussal, át fogja élni olyan más termelőkkel is, akik számára eleddig majd teljesen érdektelenek voltak. Fentebb a fényképészről szóltam; hadd iktassak közbe azonban pár szót a zenészről is: Eislert idézem: „Fel kell ismernünk, hogy a zenei fejlődést, akár az alkotásra, akár a reprodukcióra gondoljunk, egyre erősebben befolyásolja a racionalizálás folyamata... A hanglemez, a hangosfilm, az automaták a zene legnagyobb értékeit konzervformában, áruként terjesztik. A racionalizálás folyamatával jár, hogy a zene reprodukálása kizárólag egyre kevesebb, de egyre magasabban képzett specialistának lesz a feladata. A koncertipar világával egy, az új technikai felfedezések miatt elavult és túlhaladott alkotó-termelőforma jutott válságba." A koncertformát kell tehát átfunkcionálni: méghozzá a következő két alapelv szerint: meg kell szüntetni az előadó és a hallgató, másrészt pedig a technika és a tartalmak közötti ellentéteket. Ezzel kapcsolatban Eisler igen tanulságos megállapítást tesz: „Óvakodnunk kell attól, hogy a zenekari muzsikát túlbecsüljük s az egyetlen magas művészetnek tartsuk. A szöveg nélküli zene csak a kapitalizmusban nyert ilyen nagy teret és jelentőséget." Tehát: a koncert megváltoztatásának feladatát csak a szó segítségével tudjuk véghezvinni. Csak a szó képes – miként Eisler fogalmazza – egy koncertet politikai népgyűléssé

változtatni. S hogy az ilyen transzformáció mind a zenei, mind az irodalmi technikának mennyire a legmagasabb fokát igényli, kitűnően példázza Brecht és Eisler közös tandarabja, *A rendszabály*.

Ha mármost innen visszatekintenek az irodalmi formák felbomlásának fentebb taglalt folyamatára, felmérhetik, hogyan kerül be a fénykép és a zene, s mellettük még sok más abba a folyékony s izzó tömegbe, amelyből majd az új irodalmi formák kiöntetnek. S bizonyossá válik az Önök számára is, hogy a hatalmas kiterjedésű folyamatot csak az életkörülmények irodalmiasodásának fogalmával jelölhetjük – a hőmérsékletet pedig, amelyen a felbomlás többé vagy kevésbé tökéletesen végbemegy, az osztályharc állása határozza meg.

Beszéltem a mai fényképészek egyik divatos eljárásáról, arról, hogy még a nyomort is konzum-cikké teszik. Ha mármost az új tárgyiassággal, mint irodalmi mozgalommal foglalkozom, egy lépéssel tovább kell mennem és kijelentenem, hogy az új tárgyiasság a *nyomor elleni küzdelmet* tette konzum-cikké. Politikai jelentősége többnyire kimerül abban, hogy a polgárság körében már meghonosodott forradalmi reflexeket – egyébként minden nehézség nélkül – átülteti a szórakoztatás különféle formáiba, amelyek aztán még a nagyvárosi kabaréiparba is kitűnően beleillenek. A politikai harc lényege szerint a döntés kényszerét jelenti: így viszont a szemlélődő jóérzés tárgyává lett; miként ennek az irodalomnak legfőbb jellemvonása is, hogy a termelőeszközt konzum-cikké teszi. Egy belátó kritikus° Erich Kästner példáján elemzi e jelenséget: „A baloldali radikális értelmiségnek a munkásmozgalomhoz kevés köze van. Létezése inkább polgári bomlástünet, annak a feudális mimikrinek a megfelelője, amelyet a császárság a tartalékos hadnagyokon csodált. A Kästner, Mehring vagy Tucholsky típusú radikális baloldali publicista a hanyatló polgárság pro-

letár mimikrije. Körükből – szerepükhöz híven – a politikában pártok helyett klikkek, az irodalomban iskolák helyett divatok, a gazdasági életben termelők helyett ügynökök kerülnek ki. Ügynökök és routinier-k nagy dolgot csinálnak a szegénységükből s ünnepet ülnek a tátongó üresség felett. Kedélytelen helyzetben kedélyesebben még sosem rendezkedtek be."

Ez az iskola – mondottam – nagy dolgot akar csinálni a szegénységéből. A mai író legfontosabb feladata elől tér ki: annak felismerése elől, mennyire szegény ő, és mennyire szegénynek kell lennie ahhoz, hogy mindent elölről újra kezdhessen. A bevezetőben említettem a platóni államot: a szovjet állam nem fogja ugyan kiutasítani a költőket, de olyan feladatokat szab nekik, amelyek megakadályozzák, hogy újabb műremekekben állítsák közszemlére az alkotó személyiség már réges-régóta hamis gazdagságát. Az ebben az értelemben vélt személyiségek és művek megújulását szorgalmazni manapság a fasizmus privilégiuma; még olyan ostobaságokat is olvashatunk, mint amilyennel például Günther Gründel *Az ifjú nemzedék hivatása* című könyvének irodalomkritikai részét lekerekíti: „Méltóbban nem zárhatjuk le... át- és kitekintésünket, mint ha megállapítjuk, hogy a mi nemzedékünk *Wilhelm Meister*-e és *Zöld Henrik*-je még nem íratott meg." Ha egy alkotó átgondolja a termelés mai feltételeit, semmit nem várhat vagy akár csak kívánhat kevésbé, mint éppen az ilyen műveket. Munkája ugyanis sohasem csupán a termékekre irányul, hanem mindig és egyszersmind a termelés eszközeire is. Más szavakkal: termékeinek nemcsak értéket kell képviselniük, hanem emellett, sőt ez előtt szervező funkciót is be kell tölteniük. A szervező értéket pedig semmi esetre sem szabad propagandisztikus felhasználhatóságára korlátoznunk. Önmagában a tendencia ugyanis még nem teszi a művet értékessé. Ahogy a kitűnő Lichtenberg mondta: nem az a fontos, hogy

valakinek mi a felfogása, hanem az, hogy mivé válik e felfogás hatására. Sok múlik a felfogáson, de a legjobb sem ér semmit, ha nem teszi hasznossá hirdetőit. A legjobb tendencia is hamis, ha nem követi a szükségképp hozzá tartozó magatartás. Ezt a magatartást pedig az író csak ott készítheti elő, ahol valóságos tevékenységét fejti ki: az írásban. A tendencia tehát szükséges, de sohasem elegendő feltétele a művek szervező funkciójának: ennek ugyanis, s ma jobban, mint bármikor, az írók oktató-irányító magatartását is magába kell foglalnia. *Olyan alkotó, aki az írókat semmire nem tanítja, senkit nem tanít semmire.* Vagyis: a termelés modellje a mértékadó; mivel csak az képes rá, hogy a többi termelőt a termelésre ráirányítsa, s már javított apparátust bocsásson a rendelkezésére. Minél több fogyasztót irányít át az apparátus a termelésbe, minél több olvasót, illetve nézőt formál át közreműködővé, annál többet ér. Egy ilyen modellt, amelyről itt csak utalásszerűen lehet szó, ismerünk is: Brecht epikus színházát.

Ma is állandóan születnek tragédiák és operák, amelyek látszólag jól fel tudják használni a rendelkezésre álló színpadi apparátust, holott valójában tökéletesen elavult berendezést szolgálnak ki. „Zeneszerzők, írók és kritikusok – írja Brecht – egyaránt teljes tudatlanságban vannak helyzetük felől, ennek pedig messze nem eléggé figyelembe vett, és igen súlyos következményei vannak. Azt hiszik, kezükben tartják az apparátust, holott fordítva igaz: az apparátus tartja kezében őket; ők tehát olyan apparátust, olyan eszközt védelmeznek, amelyik – hitükkel szemben – már nem a termelők számára, hanem a termelők ellen szolgál." A termelők ellen szolgáló eszközzé vált a színház – bonyolult gépezeteivel, millió statisztájával, rafinált hatásaival – nem utolsósorban azért is, mert belesodródott és a termelőket is belekényszeríti a filmmel és

a rádióval szembeni reménytelen konkurrenciaharcba. Egy a túlságig kielégített réteg színháza ez, akár a magasabb műveltség, akár a szórakoztatás jegyében folynak az előadások; a kettő különben is komplementer, kiegészíti egymást. Egy rétegé, amely akármihez nyúl is, nyomban izgató ingerré alakítja. Pedig eleve elveszett hadállásból indul harcba: reménye csak annak a színháznak lehet, mely ahelyett, hogy konkurrenciának tekintené az új közlési eszközöket, megpróbálja alkalmazni őket, megpróbál tanulni tőlük, vagyis mintegy kölcsönhatásba lép velük. Az epikus színház az ilyen kölcsönhatást tűzte ki céljául: a film és a rádió fejlődésének mai fokán ez az egyetlen korszerű törekvés.

A kölcsönhatás jegyében hátrált vissza Brecht a színház legősibb elemeihez. Jószerint már magával a pódiummal is beérte. Lemondott a nagyon kiterjedt cselekményről. Így sikerült aztán színpad és közönség, szöveg és előadás, rendező és színész funkcionális kapcsolatát megváltoztatnia. Az epikus színháznak, magyarázta, nem annyira cselekményeket kell kibontania, mint inkább állapotokat ábrázolnia. Az állapotokhoz pedig úgy jut el, miként ezt rögtön látni fogjuk, hogy megszakítja a cselekményt. A songokra emlékeztetek, amelyeknek fő funkciója, hogy megszakítsák a cselekményt. Vagyis itt – tudniillik a megszakítás elvével – az epikus színház olyan eljárásmódot tesz magáévá, amelyet az utóbbi években a filmből, a rádióból, a sajtóból és a fényképezésből ismertünk meg. A montázs eljárásáról beszélek; az, amit valamire rámontírozunk, megszakítja annak összefüggéseit, amire rámontírozzuk. S röviden hadd térjek ki arra, hogy ez az eljárásmód Brecht színházában különösen jogosultnak bizonyul – sőt itt bizonyul tökéletesen jogosultnak.

A cselekmény megszakítása, amelynek okán Brecht a színházát *epikusnak* nevezte, mindig a közönség illúziójának el-

lenében hat. Az az illúzió ugyanis használhatatlan egy olyan színházban, amelynek az a célja, hogy a valóság elemeit valaminő elrendezési kísérletben használja fel. E kísérletnek semmi esetre sem az elején, hanem a végpontján: állapotokhoz fogunk jutni, állapotokhoz, amelyek ebben vagy abban az alakban a sajátjaink. A színház nem hozza közel a nézőkhöz ezeket az állapotokat, hanem éppen eltávolítja őt tőlük. Így aztán a néző nem fog, miként a naturalista színházban, megelégedetten szemlélődni, hanem rákényszerül, hogy megdöbbenten ismerje fel a valóságos állapotokat. Az epikus színház tehát nem ábrázolja az állapotokat, hanem mintegy felfedezi őket. És ez a felfedezés éppen a történések megszakítása révén jön létre. A megszakítás itt ugyanis nem izgató inger: szervező funkciója van. Megállítja a cselekményt – úgy kényszeríti a nézőt, hogy állást foglaljon a történéssel, a színészt pedig, hogy állást foglaljon a szerepével szemben. Brecht végső soron nem tett mást, mint hogy felfedezte, miként lehet egy a rádióban és a filmben bevett módszert, a montázst, többnyire csak divatos fogásból a cselekvések ábrázolására felhasználni, vagyis ismét emberi történéssé visszaalakítani. – Képzeljék el a következő családi jelenetet: az asszony éppen egy bronztárgy után nyúl, hogy a lányához vágja, az apa meg az ablakot nyitja, hogy segítségért kiáltson. Ebben a pillanatban belép egy idegen. Az eseménysor megszakad; helyette most az állapot tűnik elő, s az idegen tekintete ebbe ütközik bele: zavart arcok, nyitott ablak, szétdúlt berendezés. Van azonban egy tekintet, mely előtt mai létünk szokásosabb jelenetei sem fognak sokkal kedvezőbb fényben feltűnni; az epikus dráma írójának tekintetére gondolok.

Az epikus dráma írója a drámai Gesamtkunstwerkkel° a laboratóriumi drámát állítja szembe. A maga módján a színház régi nagy esélyét újítja fel: azt, hogy a meglévőt tudja

megjeleníteni. A kísérlet középpontjában az ember áll. A mai ember; tehát a redukált ember, a hideg külvilágban magányosan didergő. De hát ez adatott nekünk: érdekünk, hogy megismerjük. Vizsgálatoknak, elemzéseknek vetjük alá. Az eredményt pedig így fogalmazhatnánk: a döntő fordulatok nem annyira az események csúcspontján következnek be, nem is erények és döntések indíttatására, hanem az események legszokásosabb lefolyása során, az értelem és a beidegzés hatására. Az epikus színház a magatartás legkisebb elemeiből építi fel, amit az arisztotelészi dramaturgia „cselekvés"-nek nevez. Eszközei tehát jóval szerényebbek, mint a hagyományos színházé; s céljai is azok. Kevésbé az a szándéka, hogy a közönséget érzelmekre – akár lázadó érzelmekre – indítsa; tartós hatást kíván elérni, gondolatokat kelteni, amelyek a nézőt önnön életének állapotától elidegenítik. S jegyezzük meg mellékesen, hogy a gondolkodást jobban nem is lehet kezdeni, mint nevetéssel. A rekeszizom megtornáztatása majd mindig jobb gondolatokra serkent, mint a lelki megrendítés. És az epikus színház bővelkedik nevetést kiváltó alkalmakban.

Talán feltűnt már Önöknek, hogy noha gondolatmenetünk vége felé járunk, mindig csak egyetlen követelést támasztottunk az íróval szemben: azt, hogy pontosan *gondolja végig*, milyen helyet foglal el a termelési folyamatban. Erre az ismérvre nyugodtan ráhagyatkozhatunk, e mérlegelés révén az írók el fognak jutni ahhoz, *amin minden múlik*, vagyis szakmájuk legjobb értői fogják előbb vagy utóbb, s a lehető legjózanabb érvelés alapján szolidaritásukat a proletariátussal kifejezni. Ennek bizonyítására végül felhoznék egy példát, amelyet az itteni *Commune* című lapból idézek. A lap körkérdést intézett az írókhoz: „Kinek a számára ír Ön?" René Maublanc válaszát és Aragonnak a válaszához fűzött megjegyzéseit idézem: „Kétségtelenül, mondja Maublanc, majdnem

szellem emberének" érezze magát. Annak a szellemnek, amely a fasizmus nevében válik megfoghatóvá, el *kell* tűnnie. Az a szellem, amelyik önnön varázserejében bízva elfogadja a fasiszta újat, el *fog* tűnni. Mert a forradalmi harc nem a kapitalizmus és a szellem, hanem a kapitalizmus és a proletariátus között zajlik.

PÓR PÉTER FORDÍTÁSA

FRANZ KAFKA

Halálának tizedik évfordulójára

Patyomkin°

Mesélik: Patyomkin többé-kevésbé rendszeresen visszatérő súlyos depresszióban szenvedett, s amikor ez rátört, senkinek sem volt szabad közelíteni hozzá, szigorú tilalom zárta szobáját. Az udvarnál ezt a betegséget sosem említették, mivelhogy tudni való volt: a legcsekélyebb ez irányú utalás is kegyvesztést jelentett Katalin cárnőnél. A kancellár egyik ilyen depressziója különösen soká elhúzódott. Komoly zűrzavarokkal járt ez csakhamar: az iktatókban halomra gyűltek az ügyiratok, melyek elintézése – hiába követelte a cárnő – Patyomkin aláírása nélkül nem ment. A főhivatalnok urak nem tudták, mitévők legyenek. Ebben az időben vetődött el, véletlenül, a jelentéktelen kis Suvalkin írnok a kancellári palota előszobájába, ahol az államtanácsosok szokás szerint kezüket tördelve, siránkozva álldogáltak. „Mi történt, excellenciás uraim? Miben lehetek excellenciájuk szolgálatára?", tudakolta az ügybuzgó Suvalkin. Elmesélték neki, mi a helyzet, sajnálkozva persze, hogy szolgálatait nyilvánvalóan nem használhatják. „Hát ha csak ennyi az egész", mondta erre Suvalkin, „uraim, bízzák rám azokat az aktákat. Nagyon kérem". A tanácsosoknak nem volt vesztenivalójuk, kötélnek álltak, Suvalkin a hóna alá csapta az ügyiratkötegeket, és nekivágott galériákon s folyosókon át Patyomkin hálószobája felé. Kopogás, sőt, megállás nélkül nyomta le az ajtó kilincsét. Az ajtó nem volt bezárva. Félhomályban ült ott Patyomkin az ágyán, ócs-

ka házikabátban, a körmét rágta. Suvalkin az íróasztalhoz lépett, bemártotta a tollat, aztán egyetlen szó nélkül Patyomkin kezébe nyomta, az első aktát meg úgy, ahogy jött, a térdére. Patyomkin szórakozott pillantást vetett a betolakodóra, majd akárha álmában, aláírta az ügyiratot, s utána a következőt is; és sorra-rendre a többit. Ahogy az utolsó is megvolt, Suvalkin teketória nélkül, csakúgy, ahogy jött, hóna alatt az aktákkal elhagyta a hálószobát. Diadalmas papírlobogtatással lépett az előszobába. A tanácsosok már rohantak is feléje, tépték ki a kezéből az ügyiratokat. Lélegzetfojtva hajoltak fölébük. Egy árva szó kevés, annyi se hallatszott; a csoport megdermedt. Suvalkin újra közelebb lépett, buzgón tudakolta megint, mi a döbbenet oka. Akkor az ő pillantása is az aláírásra tévedt. Az aktákon sorra-rendre ez állt: Suvalkin, Suvalkin, Suvalkin...

Olyan ez a történet, mint egy hírnök, mely ott rohan kétszáz évvel Kafka életműve előtt. A találós kérdés, amely beborítja, Kafkáé. A hivatalok és iktatók, az áporodott szagú, elnyűtt szobák világa: ez a kafkai világ. Az ügybuzgó Suvalkin, aki mindent olyan könnyen vesz, és a végén üres kézzel áll ott, Kafka K.-ja. Patyomkin pedig, aki félig álomban, elhanyagolt állapotban dereng-borong egy félreeső szobában, melybe tilos a bejárás, a hatalom ama birtokosainak őse, akik Kafkánál bíró létükre padláshelyiségekben, titkárokként a kastélyban lakoznak, és bármily magasan állnak is, mindig lesülylyedt vagy inkább elsüllyedő lények, ám ettől még a legalacsonyabb rendűekben-rangúakban, a leghitványabbá-züllöttekben – ajtónállók s elaggott hivatalnokok képében – egyszerre hatalmuk teljében tűnhetnek föl. Min kotlanak félhomályos magányukon? Talán Atlaszok utódai, akik a földgolyót viselik a vállukon? Talán ezért, hogy mind úgy hordta fejét: „mélyen a mellére csuklott, hogy a szeme szinte alig látszott", mint

képmásán a kastély várnagya, vagy Klamm, ha magában volt? Pedig nem a földgolyó a terhük; csakhogy már a legmindennapibb dolgok is olyan súlyosak: „Bágyadt, mint küzdelem után a gladiátor, s a munkája az irodaszoba egyik sarkának fehérre meszelése volt." – Lukács György mondta egyszer: ahhoz, hogy manapság valaki tisztességes asztalt csináljon, Michelangelo architektonikai zsenije szükségeltetik. Ahogy Lukács korszakokban, akképp gondolkodik Kafka világ-öltőkben. Világ-öltőket kellett meszelés közben annak az embernek helyrezökkentenie. Ez történik a legjelentéktelenebb mozdulatban is. Sokszor – és gyakran egészen különös indítékkal – tapsolnak Kafka alakjai. Egy alkalommal, mellesleg, értesülünk róla, hogy ezek a kezek „tulajdonképpen gőzkalapácsok".

Szüntelen lassú mozgásban – süllyedve vagy emelkedve – ismerjük meg a hatalomnak ezeket a birtokosait. De sehol sem olyan iszonyúak, mint ahol a legmélyebbre-csúszottakból emelkednek föl: az apákból. A fiú így nyugtatja az elgyengült, elaggott apát, akinek épp gyöngéden megágyazott: „»Légy nyugodt, jól be vagy takarva.« – »Nem!«, kiáltotta az apa, úgy, hogy a felelet csaknem kérdés volt, és olyan erővel lökte le magáról a takarót, hogy az röptében szélesen kibomlott, s ő máris fölegyenesedve állt az ágyon. Csak fél kezét támasztotta könnyedén a mennyezetnek. »Le akartál takarni, tudom én azt, galambocskám, de letakarva azért még nem vagyok. És ha végső erőm is ez, számodra elég lesz, még sok is ... apádat szerencsére senkinek sem kell megtanítania, hogyan lásson át a fián.« ... És ott állt, teljesen szabadon, és toporzékolt. Lénye tisztánlátást sugárzott ... »Most tehát tudod, mi van még rajtad kívül, eddig magadról tudtál csupán! Ártatlan gyerek voltál valójában, még inkább voltál azonban ördögi ember!«" Az apa, aki az ágytakaró terhét ledobja, vele a világ terhétől szabadul. Világ-öltőket kell megmozdítania, hogy az

ősi apa-fiú viszonyt elevenné tegye, hogy e viszonynak következményei legyenek. Méghozzá micsoda következményei! Vízbefulladásra ítélte fiát.° A halálos ítéletet kimondó apa a büntető. A bűn lehúzza, mint a törvényszéki hivatalnokot. Sok minden arra utal, hogy a hivatalnokok és az apák világa Kafka számára ugyanaz. A hasonlóság egyiknek sem válik díszére. Tompaság, lecsúszottság, mocsok: ezek az alkotóelemei. Az apa egyenruhája mindenütt pecsétes; alsóneműje szennyes. Mocsok és kosz a hivatalnok életeleme. „Érthetetlen volt neki, minek egyáltalán az ügyfélforgalom. »Hogy az elülső lépcsőházat összepiszkítsák, azért«, mondta neki egyszer egy hivatalnok, valószínűleg dühében, a kérdésére. Számára azonban ez rendkívül pontosan föltárta a tényállást." A tisztátalanság olyannyira ragadványa a hivatalnoknak, hogy már-már óriásméretű rajta-élősködőnek tekinthető. Ez természetesen nem érinti a gazdasági összefüggéseket, csak az ész és az emberiesség erőit; ez a fajzat belőlük szívja az életet, általuk vegetál. Így vegetál viszont az apa is a Kafka-féle különös családokban, így szívja életét a fiából, roppant élősködőként ránehezedve. Nemcsak a fiú erejét pusztítja, de létezésének jogát is. Az apa, aki a büntetés végrehajtója, egyben vádló. A bűn, mellyel fiát vádolja, mintha valamiféle eredendő bűn lenne. Mert ugyan kire illik jobban e bűn kafkai meghatározása, mint a fiúra: „Az eredendő bűn, az ősi törvénytelenség, amelyet az ember elkövetett, abban a szemrehányásban áll, amelyet az ember tesz, s melyről nem hajlandó letenni: hogy ellene pedig törvénytelenséget követtek el, eredendő bűnnel vétették." De hát ennek az eredendő bűnnek az elkövetésével – azzal tudniillik, hogy örököst teremtett magának – ugyan kit vádolhatnának, ha nem apját a fia? Így tehát a bűnös: a fiú. Kafka tételéből azonban korántsem szabad arra következtetni, hogy a vád azért bűnös, mert hamis. Kafkánál az sehol sem

áll, hogy a vád jogtalanul hangzik el. Örök érvényű folyamat zajlik itt, és rosszabb fénybe mi sem kerülhet, mint az az ügy, amelyhez az apa ezeknek a hivatalnokoknak, bírósági irodáknak a szolidaritását veszi igénybe. A határtalan korrumpálhatóság ezeknek nem is a legrosszabb oldala. Mert a velejük olyan, hogy megvesztegethetőségük az egyetlen remény, amelyet az emberiesség velük szemben táplálhat. Kétségtelen, ezeknek a bíróságoknak megvannak a törvénykönyvei. De ezeket senki sem láthatja. „Az is jellemző erre a bíróságra, hogy nemcsak ártatlanul, de tudatlanul is ítélik el az embert", véli K. A törvények és a körülírt normák az előidőkben meg nem fogalmazott törvények maradnak. Az ember gyanútlanul áthághatja őket, s így bűnhődnie kell. De bármily szerencsétlenül érjék is a gyanútlant, megjelenésük jogi értelemben nem véletlen, hanem sors, amely itt a maga kétértelműségében mutatkozik meg. Már Hermann Cohen – a régi sors-képzetről írt futó fejtegetésében – „kikerülhetetlenné váló felismerés"-nek nevezi ezt: hogy „maguk e sors rendjei ösztönzik ezt az előlépést, ezt a lecsapódást, s ugyanígy mintha maguk lennének kivitelezői is". Így állunk azzal a törvénykezéssel is, melynek eljárása K. ellen irányul. Messze a tizenkét táblás törvény kora előtti időkbe vezet vissza ez, előidőkbe, melyek fölött az első győzelmek egyike az írásba foglalt jog volt. Itt megvan ugyan az írott jog a törvénykönyvekben, de csak rejtve, és e törvénykönyvekre támaszkodva az előidők még korlátlanabbul gyakorolják hatalmukat.

A hivatali és a családbeli állapotok Kafkánál sokszorosan összefonódnak. A kastélydomb tövében, a faluban ismernek egy mondást, mely erre rávilágít. „»Azt mondják errefelé, talán ismered is a szólást: A hivatali döntések félénkek, mint a zsenge lánykák.« »Jó megfigyelés«, mondta K., »jó megfigyelés, s a döntések alighanem még egyebekben is hasonlók a

lányokhoz.«" E tulajdonságok legérdekesebbje bizonnyal az, hogy a döntések mindenhez odaadják magukat, akár a félénk leányzók, akikkel K. *A kastély*-ban és *A per*-ben találkozik, s akik úgy vetik magukat a fajtalanságba a család ölén, akár egy meleg ágyba. K. lépten-nyomon beléjük botlik; a többi aztán ugyanolyan simán megy, mint a kocsmai felszolgálólány meghódítása. „Átölelték egymást, K. karjában izzott a kis test, néhány lépésnyit odébb hemperegtek, önkívületben, melyből K. időnként ki akarta tépni magát, de hiába: tompán nekiütődtek Klamm ajtajának, s aztán ott feküdtek kis sörtócsákban meg a padlót borító piszokban. S órák teltek el órák után..., melyekben K. váltig úgy érezte, eltévedt, vagy oly messzi idegenbe került, ahol előtte még sosem járt ember, idegenbe, ahol még a levegőben sincs akár csak egyetlen paránya is a honi levegőnek, ahol az embert fojtogatja az idegenség, de esztelen varázsa ellen mégsem tehet egyebet, mint hogy megy tovább, és még jobban eltéved." Erről az idegenségről még hallunk majd. Figyelemre méltó körülmény mindazonáltal, hogy ezek a kurva jellegű nők sosem szép nők. A szépség Kafka világában, épp ellenkezőleg, a legeldugottabb helyeken jelentkezik: például a vádlottaknál. „Érdektelen, úgyszólván természettudományos jelenség ez... A bűn nem lehet az, ami megszépíti őket... a megérdemelt büntetés sem szépítheti meg őket... tehát ez csak az ellenük folyó s valahogy rájuk tapadó eljárástól függhet."

A per-ből kiderül, hogy ez az eljárás a vádlottak számára reménytelen szokott lenni – reménytelen még akkor is, ha reményük van a fölmentésre. Ez a reménytelenség hozhatja napvilágra szépségüket: a kafkai teremtmények egyetlen szépséglehetősége nyílik meg itt. E körülmény igen jól kapcsolódik egy beszélgetéstöredékhez, melyet Max Brod révén ismerünk. „Emlékszem, írja, egy beszélgetésre Kafkával, mely a mai

Európa helyzetéből s az emberiség romlásából indult ki. »Nihilista gondolatok vagyunk«, mondta Kafka, »öngyilkos gondolatok, melyek Isten fejében támadnak.« Engem ez először a gnózis° világképére emlékeztetett. – Isten mint gonosz demiurgosz,° a világ: az ő bűnbeesése. »Ó, nem«, vélekedett ő, »világunk csak Isten rosszkedve, rossz napja.« »Hát volna remény ezen az általunk ismert jelenségformájú világon kívül?« – Mosolygott: »Ó, nagyon is sok remény, végtelen sok remény – csak nem nekünk.«" Ezek a szavak hidat vernek azokhoz az egészen rendkívüli Kafka-alakokhoz, akik egymaguk szakadtak ki a család öléről, s akiknek számára talán van remény. Nem az állatokról van itt szó, még azokról a kereszteződésekről vagy *rémkép-lényekről* sem, mint a macskabárány vagy Odradek. Ellenkezőleg, ezek nagyon is a család bűvkörében élnek még. Nem véletlen, hogy Gregor Samsa° épp a szülői házban ébred egy nap bogárként, és nem véletlen, hogy az a furcsa félig macska, félig bárány az apai örökség darabja, nem véletlen, hogy Odradek egy családapa gondja. A „segédek" azonban kívül esnek ezen a körön.

Ezek a segédek olyan alakvonulatba tartoznak, mely Kafka egész művén végigvonul. Ilyen fajzat a balekfogó, akit a *Szemlélődés*-ben leleplezik, ilyen a diák, aki éjszaka az erkélyen Karl Rossmann szomszédaként bukkan föl, ilyenek azok a bolondok, akik abban a déli városban° laknak, és nem lankadnak. Létezésük fölött félhomály dereng, emlékeztetvén ama bizonytalan megvilágításra, amilyenben Robert Walser – a Kafka által igen kedvelt *A segéd* című regény szerzője – mutatja alakjait. Indiai mondákból ismeretesek a ghandarvák: félig kész teremtmények ezek, köd-állagú lények. Hozzájuk hasonlítanak Kafka segédei; nem tartoznak egyetlen más alakkörhöz sem, nem is idegenek tőlük: ők a köztük mozgó, sürgölődő követek. Mint Kafka mondja, Barnabáshoz hasonlato-

sak, aki pedig küldönc. A természet anyaöle még nem engedte el őket teljesen, ezért „az egyik sarokban rendezkedtek be a földön, két ócska szoknyán. Legfőbb becsvágyuk ... az volt, hogy ... minél kisebb helyet foglaljanak el, ennek érdekében természetesen folytonos pusmogással és vihogással, különféle kísérleteket is tettek, összefonták karjukat és lábukat, szorosan egymáshoz kuporodtak, a homályban pedig egyéb sem látszott belőlük a sarokban, mint egy nagy gombolyag". Számukra s a hozzájuk hasonlóknak, a félkészeknek s az ügyetleneknek van remény.

Ami ezeknek a hírnököknek a tevésén-vevésén gyöngéden, kötelező érvény nélkül ismerszik fel, már tehertételként s komorságként válik törvénnyé a teremtmények egész e-világán. A teremtmények közt nincs, akinek biztos helye volna, szilárd, fölcserélhetetlen körvonala; mindegyikük emelkedik vagy esik; mindegyik cserél az ellenségével vagy a szomszédjával; mind betölti idejét, s mégis éretlen, mind mélységesen fáradt, s mégsem másutt, csak valami hosszú-hosszú időtartam küszöbén áll. Nem lehet itt rendekről s hierarchiákról beszélni. A mítosz világa, mely mindezt bemutatja, hasonlíthatatlanul fiatalabb, mint a kafkai világ, amelynek már a mítosz a megváltást ígérte. Ám ha egyet mégis, ezt tudhatjuk: hogy Kafka nem hajlott a mítosz csábítására. Odüsszeuszként, hagyta, hadd csusszanjon le ez a csábítás „messzeségbe szegezett tekintetéről", és „eltökéltsége nyomán a szirének szó szerint eltűntek, és éppen amikor a legközelebb járt hozzájuk, nem tudott róluk semmit". Kafka ókori – zsidó és kínai – őseinek sorában, akikkel még találkozni fogunk, ezt a görög elődöt sem szabad elfeledni. Odüsszeusz ugyanis a mítoszt a mesétől elválasztó küszöbön áll. Az ész s a lelemény ravaszul kikezdte a mítoszt; és a mítosz erői többé nem kényszerítőek. A mese: a mítosz leküzdésének hagyománya. És Kafka dialektikusok

számára írt meséket, amikor a legendákhoz fordult. Kis trükköket rejtett el bennük; s aztán bizonyosságot olvasott ki belőlük, „hogy tökéletlen, sőt gyermeteg eszközök is megmentésünket szolgálhatják". Ezekkel a szavakkal vezeti be *A szirének hallgatásá*-ról szóló elbeszélését. Nála ugyanis hallgatnak a szirének; „még az éneküknél is rettenetesebb fegyverük van ... a hallgatás". Ezt vetették be Odüsszeusz ellen. Ő azonban, hagyományozza tovább Kafka, „olyan leleményes volt, olyan ravasz róka, hogy még a sors istennője sem hatolhatott lelke mélyére. Talán, bár emberi ésszel ez már fel sem fogható, csakugyan észrevette, hogy a szirének hallgatnak, és bizonyos fokig csak pajzsként fordította szembe velük s az istenekkel a fenti »áthagyományozott« látszattörténést".

Kafkánál hallgatnak a szirének. Talán azért is, mert nála a zene s az ének a megmenekülés kifejezője, legalábbis záloga. A remény záloga, melyre abban a kicsiny, félkész és mindennapi, vigasztaló és dőre, se-ide, se-oda világban tehetünk szert, ahol a segédek otthonosak. Kafka olyan, mint az a legénygyerek, aki elment, hogy megtanuljon félni. Elért Patyomkin palotájába, végül pedig, a palota pincelyukaiban, rábukkant Josefine-re, az éneklő egérre,° és így írja le kis dalát: „Van ebben... valami a rövid, szegényes gyerekkorból, az elveszett, többé soha vissza nem térő boldogságból – de valami a mai, tevékeny életből is, annak kicsiny, megfoghatatlan és mégis létező és megmagyarázhatatlan bátor derűjéből."

Egy gyerekkori kép

Van Kafkának egy gyerekkori képe; ritkaság, hogy „a rövid, szegényes gyerekkor" ilyen megkapóan válik képpé. Bizonyára amolyan tizenkilencedik századi műteremben készült, drapé-

riákkal és pálmákkal, gobelinekkel és lépcsőkkel, amelyek oly kétértelműen állnak kínzókamra s trónterem között. Ott áll a hatéves forma fiúcska paszománnyal teleaggatott, szűk, szinte megalázó gyerekruhában valami télikertes tájban. A háttérben pálmalevelek meredeznek. S mintha még fojtogatóbbá, még fülletegebbé kellene tenni ezt a kipárnázott trópusvidéket, a modell széles karimájú, irdatlan spanyolos kalapot szorongat a baljában. Mérhetetlen szomorú tekintet uralkodik a számára rendelt tájon, melybe egy nagy fül kagylója fülelve mered.

A bensőségesen átélt, hő „vágy, hogy indiánok lehessünk", ez emészthette föl egykor a nagy szomorúságot: „Ha indiánok lehetnénk! mindig pattanásig feszülten, és a vágtató lovon, beledőlve a levegőbe, mindig újra megremegve a remegő földön, amíg már sarkantyú sem kellene, hiszen hol volt itt sarkantyú, és a gyeplőt is elengednénk, hiszen hol volt itt gyeplő, és a tájat sima sörényű pusztának látnánk, már ló nyaka, ló feje nélkül." Sok mindent tartalmaz ez a vágy. A beteljesülés elárulja titkát. Kafka a beteljesülést Amerikában leli meg. Hogy az *Amerika* különös vonatkozásokat rejt, kiderül már a hős nevéből. Míg a korábbi regényekben a szerző csak egy alig-hogy elmormogott kezdőbetűvel jelölte magát, itt teljes névvel születik újjá, s alatta az új földrész. Az újjászületést végül az oklahomai Természeti Színházban éri meg. „Karl az egyik utcasarkon plakátot pillantott meg, rajta a következő szöveg: A claytoni versenypályán ma hattól éjfélig személyzetet vesznek fel az oklahomai színház részére. Hív és vár benneteket az Oklahomai Nagy Színház! Egyszeri lehetőség, csak a mai napon! Aki most nem él az alkalommal, az örökre elszalasztja. Aki jövőjére gondol, az a mi emberünk! Mindenkit szívesen látunk! Aki művész akar lenni, jelentkezzék! A mi színházunk mindenkit alkalmaz, mindenkit a maga helyén!

Aki úgy dönt, hogy közénk áll, fogadja szerencsekívánatunkat ezennel! De siessetek, hogy éjfélig bejussatok! Tizenkét órakor zárás, és több alkalom nem lesz! Jaj annak, aki nem hisz nekünk! Irány tehát: Clayton!" E hirdetményt Karl Rossmann olvassa, Kafka regényhősének, K.-nak harmadik, boldogabb inkarnációja. A boldogság várja őt az Oklahomai Természeti Színházban, valódi lóversenypályán, amiképpen a „boldogtalanság" is úgy tört rá egykor a szobájában, hogy a keskeny szőnyegen „mint egy lóversenypályán" rohangált. Amióta Kafka megírta a *Meggondolnivalók, úrlovasoknak* című szemlélődéseit, s az *Új ügyvéd*-et, combjait magasra emelve, csattogó léptekkel fölvitte a törvényszék márványlépcsőjén, s a *Gyerekek az országúton* nagy bakugrásokkal, összefont karral nekivágtak a vakvilágnak, jó ismerőse ez a figura, és Karl Rossmannal is megeshetik, valóban, hogy „aluszékonysága okán szórakozottan nemegyszer magas, időt rabló s haszontalan ugrásokat" tesz. Ezért hát csakis lóversenypálya lehet a helyszín, ahol vágyainak netovábbját eléri.

Ez a versenypálya egyszersmind: színház, és ez máris föl-ad bizonyos rejtélyt. A rejtelmes hely és Karl Rossmann egyáltalán nem rejtélyes, áttetsző és világos alakja azonban összetartozik. Karl Rossmann ugyanis olyan értelemben áttetsző, világos és már-már jellegtelen, ahogy Franz Rosenzweig mondja *A megváltás csillagá*-ban, hogy Kínában a benső ember „szinte jellegtelen; a bölcs fogalma, ahogy klasszikusan ... Konfuciusz testesíti meg, átsöpör a jelleg s jellem minden lehetséges sajátsága fölött; íme, a valóban jellegtelen, vagyis az átlagos ember ... A kínai embert nem a jelleg tünteti ki, hanem valami egészen más: az érzések merőben elementáris tisztasága". Közvetítsük ezt mármost gondolatilag ahogy tetszik – az érzéseknek ez a tisztasága talán a gesztus magatartás rendkívül finom mérlegtányérja –, az Oklaho-

mai Természeti Színház mindenképpen a kínai színházra utal vissza, mely gesztus-jellegű. E természeti színház egyik legfontosabb funkciója a történés gesztus-elemmé való föloldása. Sőt, ennél tovább mehetünk, s azt mondhatjuk: csak most láthatjuk helyes megvilágításban Kafka kisebb tanulmány-darabjainak s történeteinek egész sorát, ha mintegy az Oklahomai Természeti Színház színpadára képzeljük őket. Csak akkor láthatjuk bizonyossággal, hogy Kafka egész műve gesztusok kódexe, melyeknek koránt sincs eleve adott szimbolikus jelentésük a szerző számára, ellenkezőleg: új s mindig más összefüggésekben és kísérleti elrendezésekben vár tőlük ilyesmit. A színpad e kísérleti elrendezések adott helye. A *Testvérgyilkosság* kiadatlan kommentárjában Werner Kraft komoly éleslátással fedezte föl, hogy ez a kis történet mennyire *jelenetezett*. „Megkezdődhet a játék, s ezt valóban csengőjel adja tudtul. A legtermészetesebb módon: ahogy Wese elhagyja a házat, amelyben az irodája van. De ez az ajtócsengő, olvashatjuk nyomatékkal, »ajtócsengőhöz képest erősen is szól, városon át, égre föl«." Ahogy ez a csengő túl erős szavú ahhoz, hogy ajtócsengő legyen csupán, és fölzeng az égig, akképp túl átütőek a kafkai alakok gesztusai a megszokott külvilág számára, így törnek át valami tágasabba. Ahogy Kafka mindinkább előrehaladt mesteri tudása útján, annál gyakrabban mondott le arról, hogy ezeket a gesztusokat szokásos helyzetekhez igazítsa, megmagyarázza. „Különben is micsoda furcsa szokás az," olvassuk *Az átváltozás*-ban, „hogy felül a pultra s onnan a magasból beszél az alkalmazottal, akinek ráadásul egész szorosan oda kell állnia a főnöke elé, mert az nagyothall". Az ilyen indoklásokat azután *A per* messze maga mögött hagyja már. Az első padoknál K., az utolsó előtti fejezetben, megáll, „de a pap, úgy látszik, még túl nagynak tartotta a távolságot, kinyújtotta kezét, s lefelé fordított ujjával

a szószék előtti helyre mutatott. K. ebben is engedelmeskedett, ezen a helyen már nagyon hátra kellett hajtania a fejét, hogy még lássa a papot".

Max Brod azt mondja: „Beláthatatlan volt a számára fontos tények világa"; hozzátehetjük: Kafka számára a leginkább beláthatatlan a gesztus lehetett. Minden gesztus, önmagában, egy külön esemény, mondhatni, dráma. A színpad, amelyen ez a dráma lejátszódik, a világszínház, melynek kördíszlete az ég. Másrészt ez az ég csak háttér; saját törvényének fölkutatása azt jelentené: a színpad festett hátterét bekeretezve kiakasztjuk egy képtárban. Kafka minden gesztus mögött – akár El Greco – felszakítja az eget; de akárcsak Grecónál – aki az expresszionisták patrónusa volt –, a döntő elem, a történés középpontja a gesztus marad. Rémülettől meggörnyedve mennek az emberek, akik hallották az ütést az udvar kapuján. Így ábrázolná a rémületet egy kínai színész, de senki se rázkódna össze. Másutt maga K. játszik színházat. Félig öntudatlanul fölvette. „Óvatosan, lassan ... felvett íróasztaláról egy iratot, úgy, hogy oda se nézett, a tenyerére tette, felállt, és lassan fölnyújtotta az uraknak, közben semmi határozott dologra sem gondolt, csak azzal az érzéssel cselekedett így, hogy így kellene viselkednie majd, ha egyszer elkészül a nagy beadvánnyal, amely teljesen fölmenthetné." A nagy talányosságot nagy egyszerűséggel állati gesztusként köti össze ez a mozdulat. Hosszan olvashatjuk Kafka állattörténeteit, és észre sem vesszük közben, hogy egyáltalán nem emberekről van szó. Ha aztán az adott lény nevére bukkanunk hirtelen – a majom, a kutya vagy a vakondok nevére –, riadtan pillantunk föl, és látjuk, hogy messze járunk már az emberi kontinenstől. Hanem ez még mindig Kafka, sőt, *ez* ő; az emberi gesztust megfosztja túlhaladott támasztékaitól, és máris végtelen megfontolásokra alkalmas tárgyra tesz szert.

Ezek a megfontolások azonban, különös mód, akkor sem érnek véget, ha Kafka jelképes történeteiből indulnak ki. Gondoljunk *A törvény kapujában* című parabolára. Az olvasó, aki az *Egy falusi orvos*-ban találkozott ezzel az írással, talán rábukkant a mű benső régiójának befelhőzött helyére. De hát kezdte volna a véget nem érő megfontolások sorát ott, ahol ezek e hasonlatból elindulnak, ott, ahol Kafka a hasonlat értelmezését végrehajtja? Ez történik *A per*-ben a pap révén – méghozzá olyan kitüntetett helyen, hogy feltételeznénk: a regény nem egyéb, mint a kibomló parabola. A „kibomlás" azonban kétértelmű szó. Szirommá bomlik a rügy, és kibomlik a papírból hajtogatott játék hajó, sima lappá egyengethető. S ez a második értelem, ez a parabola illő tulajdonsága, ez az olvasók öröme: hogy kiegyengethetik lapját a tenyerükön, és a dolog máris kézenfekvő. Kafka parabolái azonban a szó első értelmében bomlanak ki, ahogy a rügy lesz virággá. Hatásuk ezért hasonlít a költészetéhez. Persze, ettől még a kafkai írások beilleszkednek a nyugat-európai prózaformák közé, és a filozófiához úgy állnak, mint az agada a haláhához.° Nem hasonlatok, és nem is szükséges önmagában érteni egyiket sem; jellegük azt kívánja, hogy idézzék, megvilágosító szándékkal meséljék őket. De hát a kezünkben van-e a „filozófiai" tanulság, amelyet Kafka hasonlatai kísérnek s amely K. gesztusaiban s a kafkai állatokéban világosodik meg? Nincs sehol efféle tanulság; legföljebb azt mondhatjuk, hogy ez vagy az utal rá. Kafka talán azt mondta volna: reliktumaként hagyományozza; mi azonban ugyanígy mondhatjuk: mint előfutára készíti elő. Mindegyik esetben az élet és a munka megszervezésének kérdéséről van szó az emberi közösségben. Az emberi közösség Kafkát annál makacsabbul foglalkoztatta, mivel – áttekinthetetlenné vált számára. Ahogy Goethével folytatott híres erfurti beszélgetésében Napóleon a fátum helyére a poli-

tikát állította, így határozhatta volna meg Kafka – ezt a szót variálva – a szervezetet mint sorsot. Ez a szervezet nemcsak *A per és A kastély* kiterjedt hivatalnok-hierarchiájában jelenik meg előtte, de még kézzelfoghatóbban a bonyolult és áttekinthetetlen építkezési szándékban, melynek tiszteletre méltó modelljét *A Kínai Fal építésé*-ben tárgyalta.

„A Falnak évszázadokra kellett védelmet nyújtania, ezért elengedhetetlen feltétele volt a munkának a leggondosabb kivitelezés, minden ismert korok s népek építőtudományának ismerete, az építők állandó személyes felelősségérzete. Alacsonyabb rendű feladatokra alkalmazhattak ugyan egyszerű napszámosokat, férfiakat, nőket, gyermekeket a nép soraiból, aki jó pénzért éppen ajánlkozott; de már négy napszámos irányításához is szükség volt egy szakképzett, az építkezés dolgaiban jártas emberre... Mi – sokak nevében beszélek itt – tulajdonképpen csak a legfölső vezetés parancsainak átböngészésekor ismertük meg önmagunkat, s úgy találtuk, a vezetés nélkül sem az iskolában szerzett tudásunk, sem emberismeretünk nem lenne elegendő még apró feladatunkhoz sem, melyet a nagy egészben ellátnunk kellett." Ez a szervezet a végzetre hasonlít. Mecsnyikov, aki *A civilizáció és a nagy történelmi folyamok* című híres könyvében fölvázolta sémáját, olyan fordulatokkal él, amelyek Kafkától is származhatnának. „A Jangce csatornái és a Hoang-ho gátjai", írja, „minden valószínűség szerint... nemzedékek nagy mesterségbeli tudással szervezett közös munkájának eredményei. Az árkok kitűzése vagy bármely gát támfalának megerősítése során elkövetett legapróbb figyelmetlenség, a legparányibb hanyagság, csak egyetlen ember vagy embercsoport önzése a közös vízvagyon megőrzését illetően: az adott rendkívüli körülmények között társadalmi csapás és beláthatatlan balsors forrásává lehetett. Ezért a folyó-tápláló halálbüntetés terhe alatt követelte meg egy-

mástól gyakran idegen, sőt, egymással ellenségeskedő néptömegek szoros és tartós szolidaritását; és mindenkit ilyen munkálatok végzésére ítélt, melyek közös haszna csak az idők során nyilvánulhat meg, s amelyek terve a hétköznapi ember számára gyakran teljességgel érthetetlen marad."

Kafka óhaja az volt, hogy a hétköznapi emberek közé tartozzon. A megértés korlátai lépten-nyomon föltolultak számára. És ő maga is szívesen mutatja föl mások efféle korlátját. Néha már-már arra hajlik, hogy Dosztojevszkij nagy inkvizítorával így szóljon: „Itt titok lappang, amelyet mi nem érthetünk. Ha pedig titokról van szó, akkor nekünk is jogunk volt titkot hirdetni, és arra tanítani az embereket, hogy nem a szívük szabad választása a fontos, nem is a szeretet, hanem az a titok, amelynek vakon, még lelkiismeretük ellenére is engedelmeskedniük kell." Kafka nem tért ki mindig a miszticizmus kísértései elől. Találkozását Rudolf Steinerrel naplófeljegyzés őrzi, amely – legalábbis abban az alakjában, ahogy publikálták – nem tartalmazza Kafka állásfoglalását. Kikerülte volna az állásfoglalást? Saját szövegeivel szembeni eljárásmódja nem zárja ki ezt a lehetőséget. Kafkában rendkívüli hasonlatteremtő erő élt. Ő maga mégsem éri be soha a megfejthetővel, ellenkezőleg, minden elképzelhető óvintézkedést meghoz szövegeinek értelmezése ellen. Körültekintően, óvatosan, bizalmatlanul kell tehát e művek belsejében előretapogatóznunk. Ügyelve a kafkai olvasás sajátosságaira, amiképpen ő maga ügyel rá az említett parabola értelmezésekor. Végrendeletét se feledjük. Ahogy hagyatékának megsemmisítését elrendeli, közelebbi vonatkozásait tekintve az a szöveg is ugyanolyan nehezen magyarázható, ugyanolyan gondosan kimért egész, mint a kapuőr válaszai a törvény bejárata előtt. Kafka, akit életének minden napja megfejthetetlen magatartásmódokkal és világosan nem érthető kijelentésekkel gyötört,

talán végre egyszer, legalább halálában hasonmód akart megfizetni a környező világnak.

Kafka világa: világszínház. Számára az ember eleve színpadon áll. És a példa próbája: Az Oklahomai Természeti Színház mindenkit alkalmaz. Miféle mércével történik a fölvétel, rejtély marad. A színészi alkalmasság, amelyre először gondolnánk, láthatóan nem játszik szerepet. Ezt azonban így is megfogalmazhatjuk: a pályázóktól nem remélnek semmi egyebet, mint hogy önmagukat játsszák. Hogy azután, ha komolyra fordulnak a dolgok, valóban azok lennének, amit alakítanak, kívül esik a lehetőségek körén. Ezek a személyek úgy keresnek a szerepeikkel helyet a Természeti Színházban, ahogy a hat Pirandello-féle szerep keresett egy szerzőt. Mindkét esetben a végső menedékről van szó; és ez nem zárja ki, hogy ez a hely a megváltás. A megváltás nem a létezés díja, hanem utolsó menekülési lehetősége az olyan embernek, akinek, mint Kafka mondja, „útját... a saját homlokcsontja" torlaszolja el. És ennek a színháznak a törvényét tartalmazza a *Jelentés egy akadémiának* egyik eldugott mondata: „Azért utánoztam őket, mert menekvést kerestem, nem más okból." K. mintha perének vége előtt megsejtene valamit e dolgokból. Hirtelen odafordul a két cilinderes úrhoz, akik várnak rá, s azt kérdi: „»Melyik színházban játszanak?« »Színház?« nézett az egyik úr tanácsot kérőn a másikra, s a szája széle megrándult. A másik úgy viselkedett, mintha néma lenne, s szervezete makacs ellenállásával kellene megküzdenie." Vagyis a kérdésre nem adnak választ, de bizonyos jelek arra mutatnak, hogy megdöbbentek a hallatán.

Fehér terítővel letakart hosszú pad mellett vendégelik meg mindazokat, akik már a Természeti Színház tagjai. „Mind vidámak és izgatottak voltak." Az ünnepségen angyalok is jelen vannak: a statiszták soraiból. Magas talapzatokon állnak,

melyeket hullámzó redőzet borít s bent lépcső tagol. Falusi templomszentelő búcsú kellékei, vagy talán gyermekünnepélye, ahol a szűk ruhába húzott, szörnyűségesen kicsinosított kisfiú, akiről beszéltünk, tekintetének szomorúságát elveszthette. – Ha nem úgy lenne rájuk kötözve a szárnyuk, ezek az angyalok talán igaziak volnának. Megvannak Kafkánál az elődeik. Közéjük tartozik az impresszárió, aki az *Első bánat*-tól gyötört trapézművészhez fölmászik a csomagtartó hálóba, megsimogatja, arcához szorítja arcát, „úgyhogy azon is végigfolytak a könnyek". Egy másik véd-angyal, a rendőr a *Testvérgyilkosság* után a gyilkos Schmahr támasza lesz; ez „száját a rendőr vállának nyomja" s könnyű léptekkel elvezettetik. – Oklahoma vidékies ceremóniái: íme, Kafka utolsó regényének végkicsengése. „Kafkánál – mondta Soma Morgenstern –, mint minden nagy vallásalapítónál, falusi levegő lengi be a dolgokat." Itt annál is inkább emlékezhetünk a jámborság Lao-ce-féle képére, mert Kafka *A szomszéd falu*-ban a legtökéletesebb leírását adja: „A szomszédos országokból akár át is lássanak egymáshoz, s hallják kölcsönösen a kakaskukorékolást és kutyaugatást, a nép mégis úgy érje el az öregséget és halált, hogy sohasem fordult meg odaát." Így Lao-ce. Kafka szintén parabola-teremtő volt, de vallásalapító nem.

Nézzük a falut, mely ott fekszik a kastély tövében, a hegy lábánál, ahol K. földmérő oly rejtélyesen és váratlanul bizonyságát veszi, hogy állítólagos odarendelése: valóság. Brod a könyv utószavában megemlíti, hogy Kafka a kastély-hegy alján elterülő falut valamelyest az Érchegység-beli Zürauról mintázta. Fölismerhetünk azonban egy másik falut is benne. Annak a Talmud-legendának a faluját, amelyiket a rabbi válaszul mesél a kérdésre, hogy miért rendez péntek este ünnepi lakomát a zsidó. A legenda egy hercegnőről tudósít, ki honfitársaitól távol, egy faluban senyvedezik, melynek nyelvét nem ismeri.

Ez a hercegnő egy nap levelet kap, melyből megtudja: jegyese nem feledte, sőt, elindult s útban van felé. – A jegyes, mondja a rabbi, a Messiás; a hercegnő a lélek; a falu pedig, ahová száműzték, a test. S mert a hercegnő a faluval, melynek nyelvét nem ismeri, másképp nem közölheti örömét, lakomát rendez számára. – Ezzel a Talmud-beli faluval egyszerre ott vagyunk Kafka világának kellős közepén. Mert ahogy K. a kastély tövében, a faluban, úgy él testében a mai ember; a test függetleníti magát, ellenségesen áll vele szemközt. Megtörténhet, hogy az ember egy reggel arra ébred: féreggé változott. Az idegenség – önmaga idegensége – úrrá lett rajta. Ennek a falunak a levegője árad Kafkánál, ezért nem érezhetett soha kísértést ő maga, hogy vallásalapító legyen. Ehhez a faluhoz tartozik a disznóól is, amelyből a falusi orvos lovai előjönnek, ehhez az áporodott szagú hátsó szoba, ahol Klamm, virginiával a szájában, egy pohár sör mellett ül, ehhez az udvar kapuja, melynek megdöngetése elhozza a pusztulást. Ennek a falunak a levegőjét átjárja a megzápult és a túlérett dolgok egymásba vegyülő szaga. Kafkának holtáig lélegeznie kellett. Nem volt mantikus és nem volt vallásalapító sem. Hogyan bírta ki ezen a levegőn?

A púpos emberke

Knut Hamsunnak, hallhattuk annak idején, az volt a szokása, hogy olykor-olykor megírta véleményét a közeli kisváros helyi lapjának olvasólevél-rovatába. Évekkel ezelőtt esküdtszéki tárgyalást tartottak ebben a városban egy cselédlány ügyében, aki meggyilkolta újszülött gyermekét. A lányt börtönre ítélték. A helyi lapban csakhamar megjelent Hamsun véleménye. Az író kijelenti: a jövőben hátat fordít annak a városnak,

amely egy újszülöttjét meggyilkoló anya számára nem eleve csak a legszigorúbb büntetést – ha már nem is az akasztófát, de legalább az életfogytiglani börtönt – ismerheti. Eltelt pár év, megjelent *Az anyaföld áldása,* benne a szolgálólány története, aki ugyanezt a bűnt követi el, ugyanilyen büntetést kap, s az olvasó világosan láthatja: nem szolgált rá a szigorúbbra.

Kafka ránk maradt reflexiói *A Kínai Fal építése* posztumusz kötetéből joggal idézik föl emlékezetünkben az iménti esetet. Mert alig jelent meg ez a hátrahagyott írásokból összeállított könyv, megkezdődött az író reflexióira támaszkodó Kafka-értelmezés. Magyarázatait figyelembe vették, igazi műveivel keveset törődtek. Két útja is van annak, aki Kafkával foglalkozik, hogy teljességgel félrefogjon. Az egyik a természeti magyarázat, a másik a természetfölötti; a lényeget mindkettő – a pszichoanalitikus és a teológiai egyképp – érintetlenül hagyja. Az előbbit Hellmuth Kaiser képviseli; a másikat most már egyre többen, köztük H. J. Schoeps, Bernhard Rang, Groethuysen. Ide sorolható Willy Haas is, aki persze szélesebb összefüggésekben figyelt meg a Kafka-jelenséggel kapcsolatos sajátosságokat; megállapításainak tárgyával még foglalkozunk. Ám a kafkai életmű egészét ennek ellenére teológiai sablon szerint értelmezte. „A felsőbb hatalmat", írja Kafkáról, „a kegyelem birodalmát nagy regényében, *A kastély*-ban ábrázolta, az alsót, vagyis a bíráskodás és a kárhozat tartományát az ugyancsak nagy *Per*-ben. A Földet, a kettő között, az evilági sorsot és kemény követelményeit erős stilizálással próbálta megjeleníteni egy harmadik regényben, az *Amerikában*." Ennek az interpretációnak az első harmadát, Brod óta, a Kafka-értelmezés közkincsének tekinthetjük. Ilyen értelemben írja például Bernhard Rang: „Amennyiben a Kastélyt a kegyelem székhelyének tekinthetjük, ez a hiábavaló fáradozás és próbálkozás jelenti, teológiailag szólva, éppen

azt, hogy Isten kegyelmét ember önkényesen és akaratlagosan el nem érheti, ki nem kényszerítheti. A nyugtalanság s türelmetlenség csak akadályozója s megzavarója az isteni magasztos csendjének." Kényelmes értelmezés ez; s minél messzebb merészkedik, annál inkább kiderül a tarthatatlansága. Ezért a legvilágosabban talán Willy Haasnál, amikor azt mondja: „Kafka... éppúgy utóda Kierkegaardnak, mint Pascalnak, mondhatni, egyetlen törvényes leszármazottjuk. Mindhármuknál közös a kemény, véresen kemény vallásos alapmotívum: hogy az embernek Istennel szemben sosincs igaza... Kafka... felső világa, úgynevezett »kastély«-a, áttekinthetetlen, kicsinyesen ügyes-bajos és igencsak élvhajhász hivatalnoki kara, különös ege félelmetes játékot űz az emberekkel...; és az embernek még sincs igaza, mélységesen nincs, még ezzel az istennel szemben sem." Ez a teológia messze zuhan vissza még Canterburyi Anselm bizonyítástana mögé is: barbár spekulációk ezek, s még a kafkai szöveg szó szerinti tartalmával sem egyeztethetők össze. „Mert egyetlen hivatalnok", olvassuk épp a *Kastély*-ban, „megbocsáthat-e? Az ilyesmi legföljebb az összhatóság dolga lehetne, de minden valószínűség szerint ez a szerv is csak ítélni képes, megbocsátani nem". Az ekképp megkezdett út hamarosan zsákutcának bizonyul. „Mindez", így Denis de Rougemont, „nem az Isten nélkül maradt ember nyomorúságos állapota, hanem azé az emberé, aki egy olyan istenhez kötődik eltéphetetlenül, akit nem is ismer: hiszen Krisztust nem ismeri".

Kafka hagyaték-jegyzetanyagából könnyebb spekulatívan következtetni, mint akár csak egy motívumot is megokolni történeteiben s regényeiben. Pedig csak ezek adnak némi felvilágosítást azokról az előidőkbeli hatalmakról, amelyek Kafka alkotásait kisajátítják maguknak; ezeket az erőket, persze, ugyanilyen joggal tekinthetjük napjaink világi hatalmainak.

És ki a megmondhatója, Kafkának épp milyen néven jelennek meg? Csak egy dolog bizonyos: Kafka nem találta köztük a helyét. Nem igazodott el köztük, nem ismerte őket. Az előidők a bűn tükrét tartották eléje, s ő e tükörben a jövőt az ítélet alakjaként látta. De hogy ezt az ítéletet hogyan kell gondolni – utolsó ítéletnek? s nem lesz-e a bíróból vádlott? nem az eljárás-e a büntetés? – erre Kafka nem adott feleletet. Várt tőle valamit? Nem arra törekedett-e inkább, hogy halogassa, távoltartsa? Azokban a történetekben, amelyeket ránk hagyott, az epika újra visszanyeri azt a jelentését, ami Seherezade ajkán volt: az eljövendők halogatója lesz. A halasztás *A per*-ben a vádlott reménysége – csak ne válna az eljárás fokról fokra ítéletté. A pátriárka számára is jól jönne ez a halasztás, még ha hagyománybeli helyét kellene is föladnia érte. „El tudnék képzelni magamnak egy másik Ábrahámot is, ez persze nem vinné pátriárkaságig, sőt, még ószerességig sem – egy olyan ősatyát, aki az áldozat-követelésre pincéri készségességgel válaszolna. De az áldozatot csak nem tudná bemutatni, hiszen nem távozhatna otthonról: személye nélkülözhetetlen, szükség van rá a gazdaságban, mindig akad elrendezni való, nincs még kész a ház, és amíg a ház nincs kész, amíg nem nyújt támaszt neki, addig ő el nem mehet, ezt a Biblia is belátja, mondván: »Szerze magának házat«."

„Pincéri készségesség" jellemzi ezt az Ábrahámot. Kafka számára valami mindig csak a gesztusban volt megragadható. És az a gesztus, amelyet nem értett meg, az képezi parabolái befelhőzött helyét. Ahonnét a kafkai művészet kisugárzik. Tudvalévő, mennyire tartózkodó volt. Végrendelete megsemmisülésre szánja, mindenestül, ezt az egész költészetet. Aki Kafkával foglalkozik, ezt a végrendeletet nem kerülheti meg; és a testamentum szerint művészete nem elégítette ki a szerzőt; igyekezetét elhibázottnak ítélte meg, s önmagát azok közé so-

rolta, akiknek kudarcot kellett vallaniok. Kudarcot vallott egy nagyszabású kísérlet, mely a költészetet bevezette volna a tanítás tartományába, és – mint parabolának – visszaadta volna tartósságát és hivalkodás-mentességét, mely az értelem előtt állva egyedüli ékessége lehet. Nincs író, aki ilyen pontosan követte volna a „Ne csinálj magadnak faragott képeket" parancsát.

„Úgy érezte, szégyene talán még túléli őt" – e szavakkal zárul *A per*. A szégyen, mely „érzései elemi tisztaságának" felel meg, Kafka legerőteljesebb gesztusa. Ám ez a szégyen kétarcú. Egyrészt az ember legintimebb reakciója, ugyanakkor társadalmilag igényes reakció. Nemcsak mások előtt szégyenkezhetünk, hanem mások miatt is. Így Kafka szégyene nem személyesebb, mint az az élet és gondolkodás, amelyet irányít s amelyről ő maga azt mondta: „Nem saját személyes élete miatt él, nem saját személyes gondolkodása kedvéért gondolkozik. Úgy érzi, mintha egy család kényszerében élne s gondolkozna ... Ezért az ismeretlen családért, hogy ... nem bocsáthatják el." Nem tudjuk, hogyan tevődik össze – emberekből és állatokból – ez az ismeretlen család. Csak annyit tudunk, hogy ez a család kényszeríti Kafkát világ-öltők írásos megmozdítására. Ennek a családnak a meghagyását követve hengergeti a történelmi történés tömbjét, mint Sziszüphosz a követ. Ennek során megtörténik, hogy a tömb alsó fele napfényre kerül. Nem kellemes látvány. De Kafka képes elviselni ezt is. „Hogy a haladásban hiszünk, nem jelenti ez azt, mintha úgy vélnénk, hogy máris van haladás. Nem lenne ez így hit." Kafka számára a kor, amelyben él, nem jelent haladást az ős-kezdetekhez képest. Regényei mocsárvilágban játszódnak. A kreatúra itt azon a szinten jelenik meg, amelyet Bachofen hetéra-fokozatnak° jelöl. Hogy ez a fok feledésbe merült, nem jelenti azt, hogy ne érne föl még a jelenig. Ellenkezőleg: épp

ez által a feledettség által jelenvaló. Az átlagpolgárénál mélyebbre ható tapasztalat rálel. „Az a tapasztalatom", hangzik Kafka egyik legkorábbi följegyzése, „és korántsem tréfálkozva mondom, hogy van tengeribetegség a szárazföldön is". Nem véletlen, hogy az első *Szemlélődés* egy hintából történik. És Kafka kimeríthetetlenül követi a tapasztalatok ingatagságait. Mindegyik enged, mindegyik összevegyül a vele ellentétessel épp. „Nyár volt – így kezdődik az *Ütés a nagy kapura* –, meleg nap. Hazafelé menet nővéremmel egy nagy kapu előtt haladtunk el. Nem tudom, szándékosan ütött-e a kapura, vagy szórakozottan, vagy csak megrázta az öklét, és nem is ütött." A harmadik helyen említett esemény puszta lehetősége az imént még ártalmatlanságnak tűnő előbbieket egyszerre más fényben villantja fel. A kafkai nőalakok az ilyen tapasztalatok ingoványos talajából nőnek ki. Mocsár-teremtmények, mint Leni, aki „jobb keze középső és gyűrűsujját" szétfeszíti, és „a két ujj közt csaknem a legfölső ujjpercig ért az összekötőhártya". – „Szép idők voltak", emlékezik előéletére a kétes Frieda, „sosem kérdezősködtél a múltam felől". Ez a múlt mármost épp ama mélység sötét ölébe vezet vissza, ahol az a párosodás zajlik, „melynek szabályt nem ismerő bujasága", Bachofennal szólva, „az égi fény tiszta erői számára gyűlöletes, és igazolja az Arnobius által használt luteae voluptates° kifejezés jogosultságát".

Kafka elbeszélőtechnikája csak innét érthető meg igazán. Ha más regényalakoknak valami mondanivalója van K. számára, legyen ez akár a lehető legfontosabb vagy a legmeglepőbb dolog, mellesleg mondják csak s úgy, mintha K.-nak ezt már alapjában rég tudnia kellene. Mintha nem lenne semmi új, mintha csak úgy minden föltűnés nélkül arra szólítanák a hőst, hogy jusson eszébe, amit elfelejtett. Ilyen értelemben Willy Haas helyesen próbálta tisztázni *A per* lefolyását, meg-

állapítván, „hogy a per tárgya, sőt, e hihetetlen könyv tulajdonképpeni hőse a feledés, ... melynek ... fő tulajdonsága, hogy önmagát is elfelejti ... A feledés itt mintegy néma szereplő lett. A vádlottnak ebben az alakjában jelenik meg, méghozzá rendkívül intenzív alakként". Bizonnyal nem tagadható, hogy „e titokzatos centrum ... a zsidó vallásból" ered. „Itt az emlékezet mint hivő érzület egészen titokzatos szerepet játszik. Jehovának ... nem egyszerűen valamelyik, de ... a legmélyebb tulajdonsága, hogy meg-emlékezik, hogy csalhatatlan emlékezete van »harmad- s negyediziglen«, sőt, »századiziglen« akár. A ... rítus legszentebb ... aktusa a bűnök kitörlése az emlékezet könyvéből."

Ami feledésre jut – e fölismeréssel Kafka művének újabb küszöbe előtt állunk –, sosem kizárólag individuális. Minden, amit elfelejtenek, összevegyül az előidő elfeledettjével, vele számtalan, bizonytalan, változó kapcsolatba kerül, újabb és újabb torzalakzatokba. A feledés az a tároló, amelyből Kafka történeteinek kimeríthetetlen átmeneti-világa napfényre törekszik. „Számára épp a világ telje az egyetlen valóság. Itt mindennek, ami szellem, dologivá, elkülöníthetővé kell válnia, hogy helye legyen, hogy létezésének joga legyen. A szellemiből, amennyiben még egyáltalán szerepe van, szellemek lesznek. A szellemek egészen individuális egyénekké válnak, nevük van és a tisztelő nevével egészen különösen összefonódnak ... Aggályoskodás nélkül telítődik tovább velük a világ telje ... Észrevehető természetességgel nő itt a szellem-tolongás; ... a régiekhez egyre újabbak jönnek, és mind névvel különbözik a másikától." Természetesen nem Kafkáról van szó, hanem – Kínáról. Így írja le *A megváltás csillagá*-ban Franz Rosenzweig a kínai őskultuszt. Kafka számára azonban nemcsak az őt érdeklő tények világa volt beláthatatlan, de az őseié is, és nem lehet felőle semmi kétség, hogy – mint a primití-

vek totemoszlopai – egészen az állatokig vezetett. Egyébként nemcsak Kafkánál jelennek meg az elfelejtett dolgok tárolóiként az állatok. Tieck mély értelmű *Szőke Eckbert*-jében egy kis kutya elfelejtett neve – Strohmi – egy rejtélyes bűn siffre-jele. Így érthető, hogy Kafka fáradhatatlanul fülelt az állatok által hordozott Elfeledettre. Az állatok bizonnyal nem jelenthetik a célt; de nélkülük nem megy. Gondoljunk *Az ébezőművész*-re, aki „lényegében csak akadályt jelent az istállókhoz vezető úton". És *Az odú*-ban és *Az óriásvakondok*-ban nem töpreng az állat, miközben kotor? És mégis: ennek a gondolkodásnak a túlfelén ott találunk valami nagyon zavaros, szórakozott elemet is. Tanácstalanul imbolyog egyik gondtól a másikig, belekóstol minden szorongásba, és csapodár-forma, mint a kétségbeesés. Ekképp, hogy Kafkánál lepkék is előfordulnak; a bűnnel-rakodott *Gracchus vadász*-ból, aki mit sem akar tudni bűnéről, „lepke lett". „Ne nevessen, kérem" – mondja Gracchus, a vadász. Annyi bizonyos: Kafka valamenynyi teremtménye közt az állatok gondolkodnak el a leginkább. Ami a jogban a korrupció, az ő gondolkodásukban a szorongás. A szorongás beleront a történésbe, és mégis ez az egyetlen reményteljes eleme. Mivel azonban testünk – saját testünk legelfelejtettebb idegene ez, megértjük, miért nevezte Kafka a bensőjéből feltörő köhögést „az állat"-nak. Ez a köhögés volt a nagy horda előretolt őrszeme.

A legfurább fattyú Kafka művében, az előidők s a bűn nászából született: Odradek. „Leginkább egy lapos, csillag formájú cérnaorsóhoz hasonlít, és valóban, mintha be is volna tekerve cérnával; mindenesetre akkor is csak letépett, ócska, egymásba bogozott, de össze is gubancolódott, különböző minőségű és színű cérnadarabkákkal. Ő azonban nemcsak orsó, mivel a csillag közepéből egy kis ferde pálcika áll ki, melyhez derékszögben még egy pálcika illeszkedik. Az egyik ol-

dalon ez utóbbi pálcikákra, a csillag másik oldalán pedig egyik sugarának segítségével, mint két lábra, az egész fel tud állni." Odradek „hol a padláson, hol a lépcsőházban, hol a folyosókon, hol a tornácon tartózkodik". Vagyis: előszeretettel ugyanazokon a helyeken, ahol a bűnüldöző bíróság. A padlások a kimustrált, elfelejtett hatások színtere. Ha valakinek bíróság előtt kell megjelennie, e kényszer nyomán érez talán valami hasonlót, mintha évek óta zárt ládákhoz közelít a tetőtérben. Ilyen vállalkozásokkal az ember valóban ítéletnapig várna, amiképpen K. is azt gondolja vádiratáról, „hogy nyugdíjaztatás után" jó lesz arra, hogy „foglalkoztasson egy gyerekessé vált szellemet".

Odradek az a forma, amelyet a dolgok a felejtésben öltenek. Eltorzulnak. Torzulat az *Egy családapa gondja,* melyről senki se tudja, micsoda; torzulás a féreg, melyről viszont nagyon jól tudjuk, hogy Gregor Samsa; torzszülemény a nagy állat, mely se macska, se bárány, és akinek talán „megváltás volna a hentes kése". Ezeket a Kafka-figurákat azonban alakok hosszú sora köti össze a torzság ősképével, a púpossal. A kafkai elbeszélések gesztusai közt a leggyakoribb a fejét mélyen a mellére horgasztó emberé. Így cselekednek a törvénybeli urak a fáradtság miatt, a szállodaportások a lárma okából, a galéria közönsége pedig azért, mert alacsony a mennyezet. A *Büntetőtelep*-en pedig a hatalom birtokosai valami régimódi gépezetet használnak, amely cirkalmas betűket karcol a bűnösök hátába, és addig szaporítja a szúrásokat, addig cifrázza a díszítést, míg a bűnösök háta látnoki lesz, s maga olvassa el az írást, melynek betűiből egy számára ismeretlen bűn neve áll össze. Tehát itt is a hát játssza a főszerepet. Kafkánál kezdettől így van ez. Például az alábbi, korai naplójegyzetében: „Hogy minél súlyosabb legyek, amit előnyös körülménynek tartok az elalvás szempontjából, keresztbe fontam

karomat s két kezemet a vállamra tettem, hogy úgy feküdjek ott, mint egy fölmálházott katona." Kézzelfoghatóan egybefonódik itt a teher-viselés a feledéssel, az alvó ember felejtésállapotával. A népdal *A púpos emberke* históriájában ugyanezt a jelképet használja. Ez az emberke az eltorzult élet lakója; el fog tűnni, ha eljön a Messiás, akiről egy nagy rabbi azt mondta: nem fogja erőszakkal megváltoztatni a világot, csak egy nagyon kicsit igazít majd rajta.

Megyek kicsiny kamrámba,
Ágyamat megvetni,
S ott egy púpos emberke,
El is kezd nevetni.

Odradek nevetése ez, melyről megtudtuk már: „Olyan, mint a száraz avar zörgése."

Kis padomra térdelve
Épp imádkozhatnám,
S ott a púpos emberke,
Beszél is már hozzám:
Szólj egy jó szót – esdve kér! –
Értem is majd, púposér'.

Így zárul a népdal. Kafka a maga mélyében azt az alapot érinti, amelyet sem „az ősök mitikus tudata", sem az „egzisztenciális teológia" nem biztosíthatna a számára. Alapja ez a német népiségnek csakúgy, mint a zsidónak. Ha Kafka nem imádkozott is – amit egyébként nem tudunk –, magas szinten tulajdona volt az a valami, amit Malebranche „a lélek természetes imájá"-nak nevez: a figyelem. S ebbe, mint imájukba a szentek, minden teremtményt belefoglalt.

Sancho Panza

Egy hászid° faluban, mint mesélik, sabbath-estén ott ültek valami szegényes kis fogadóban a zsidók. Helybeliek voltak mind, egy kivételével, akit senki sem ismert: ez a rongyosnál is rongyosabb emberke ott kuporgott hátul az egyik sarokban. Folyt a beszélgetés, ide-oda hullámzott a szó. Valaki megkérdezte: ki mit kívánna magának, ha egy kívánsága teljesülhetne. Volt, aki pénzt szeretett volna, a másik vőt, a harmadik új gyalupadot, és így tovább, sorra. Amikor már mindenki elmondta a magáét, szóhoz jutott a sötét zugban lapuló koldus is. Vonakodva, kényszeredetten engedett az unszolásnak: „Azt szeretném, ha nagy hatalmú király lennék, roppant országon uralkodnék, és ott feküdnék épp éjszaka a palotámban és aludnék; s a határon át betörne az ellenség, és mire megpirkadna, már ott száguldanának a kastélyom felé lovasai, és nem lenne ellenállás, és álmomból fölriadva annyi időm se maradna, hogy tisztességgel fölöltözzem, csak egy inget kapnék magamra, így menekülnék, és jönnék hegyen át, völgyön át, űznének erdőn-dombon éjjel-nappal, pihenés nélkül, míg végre megérkeznék ide hozzátok, és lerogynék erre a padra, és megmenekülnék. Ezt kívánnám magamnak." Értetlenül néztek rá a többiek. – „És ugyan mid lenne ebből a kívánságodból?" kérdezte valamelyikük. – „Egy ingem", hangzott a válasz.

Ez a történet mélyre vezet a kafkai világ háztartásában. Hiszen senki sem állítja, hogy a torzulások, melyek helyreigazítására a Messiás egyszer eljövendő, csak terünkbeliek. Bizonyára korunkbeliek is azok. Kafka kétségkívül így gondolkozhatott. És ilyen bizonyosság okán mondhatja a nagyapjával: „Az élet megdöbbentően rövid. Most, ahogy visszaemlékezem, úgy összezsugorodik, hogy például alig értem, fiatal ko-

romban hogyan szánhattam rá magam arra, hogy a szomszéd faluba lovagoljak, és ne féljek attól, hogy – eltekintve a szerencsétlen véletlenektől – még a megszokottan, szerencsésen eltelő élet hossza sem lesz elegendő egy ilyen úthoz." Ennek az öregnek a fivére a koldus, aki „megszokottan, szerencsésen eltelő" életében még kívánságra se lel időt, ám a szokatlanban, a szerencsétlenben, a menekülésben, melyet a történetével vállal magára, fölmentést kap az efféle kívánság alól, sőt, az óhajt beteljesülésre váltja.

Van mármost a Kafka-teremtmények közt egy nemzetség, amely sajátos módon számol azzal, hogy az élet rövid. Onnét származnak, abból a déli városból, „amelyről így beszélték... »Ott élnek csak emberek! Képzeljétek, nem alusznak!« »És miért nem?« – »Mert nem fáradnak el.« – »És miért nem?« – »Mert bolondok.« – »És a bolondok nem fáradnak el?« – »Hogyan fáradhatnának el a bolondok!«" Látjuk: a bolondok a sosem fáradó segédek rokonai. De ez a nemzetség még följebb is viszi. Mellesleg azt halljuk a segédek arcáról, hogy „szinte diákhoz illő, fölnőttes arcuk van". És csakugyan, a diákok tűnnek föl Kafkánál a legkülönösebb helyeken épp, ők e nemzetség szóvivői és régensei. „»Mégis mikor alszik?«, kérdezte Karl, és ámulattal nézett a diákra. »Hja, az alvás!«, mondta az. »Majd alszom, ha a tanulmányaimat befejeztem.«" A gyerekek jutnak eszünkbe: mennyire nem szeretnek ágyba bújni! hiszen amíg alszanak, történhet valami esetleg, amihez rájuk volna elsősorban szükség. „El ne feledd, mi a legjobb!" hangzik egy megjegyzés, „azt, ami régi elbeszélések homályos bőségéből világos a számunkra, s talán elő sem fordul egyikükben sem". De a felejtés mindig a legjobbat érinti, mert a megváltás lehetőségét érinti. „»Rajtam segíteni, ez a gondolat«, mondja ironikusan Gracchus vadász nyughatatlanul bolygó szelleme, »betegség, melynek gyógyítója az ágy.«" – A diá-

kok, míg tanulnak, virrasztanak, és a tanulás legteljesebb velejárója ez: hogy ébren tartja őket. Az éhezőművész koplal, a kapuőr hallgat és a diákok virrasztanak. Ilyen rejtve hatnak Kafkánál az aszkézis nagy szabályai.

Koronájuk az pedig, ha valaki tanulmányokat folytat. Kafka áhítattal hozza napvilágra az elveszett gyerekkorból. „Nem is olyan rég – dehogynem, most már nagyon is rég! – Karl odahaza ült a szülői asztalnál, és a leckéjét írta, mialatt édesapja újságot olvasott, vagy valami egyesület könyvelését végezte, és levelezését intézte, édesanyja meg varrással volt elfoglalva, és szorgalmasan öltögetett. Hogy apjának útjában ne legyen, Karl csak a füzeteit és íróeszközeit rakta az asztalra, a szükséges könyveket kétoldalt székeken helyezte el. Milyen csend volt ott! Milyen ritkán jöttek idegenek abba a szobába!" Ezek a tanulások talán – Semmi voltak. Nagyon közel állnak azonban ahhoz a Semmihez, amely a Valamit használhatóvá teszi, jelesül: a taóhoz.° Erre irányult Kafka óhaja, hogy „egy asztalt kínosan pontos kézműves-mód összeácsoljunk és közben mégse tegyünk semmit, méghozzá nem úgy, hogy bárki azt mondhassa: »Neki ez a kalapálás: semmi«, hanem »Neki ez a kalapálás valódi kalapálás és egyidejűleg semmi is«, miáltal a kalapálás még bátrabb, még eltökéltebb, még valódibb és, ha akarod, még eszelősebb lenne". És ez az eltökélt, ez a fanatikus gesztus jellemzi tanulásuk közben a tanulókat. Nem is lehetne különösebbnek elképzelni ezt a gesztust. Az írnokok, a diákok lélegzetszakadva tevékenykednek. Szinte száguldoznak. „A tisztviselő néha olyan halkan diktál, hogy az írnok ültében nem is érti, ilyenkor egyre föl kell ugrálnia, elkapja azt, amit tollba mondanak, gyorsan visszaül és lejegyzi, aztán megint fölugrik, és így tovább. Milyen csodálatos ez! Szinte érthetetlen!" De talán jobban megértjük, ha visszagondolunk a Természeti Színház színészeire. A színé

szeknek villámgyorsan kell reagálniok a végszavukra. Meg egyebekben is hasonlítanak ezekre a megszállottakra. Számukra „a kalapálás" csakugyan „valódi kalapálás és egyidejűleg semmi is" – tudniillik ha a szerepükben ez áll. Ezeket a szerepeket tanulják; mert rossz színész lenne az, aki a betanulandónak csak egy szavát vagy mozdulatát is elfelejtené. Az oklahomai csoport tagjai számára azonban ez a szerep: hajdani életük. Innét e Természeti Színház „természet"-eleme. Színészei megváltódnak. De a diák még nem; a diák, akit Karl éjszaka némán néz az erkélyen, ahogy könyvét olvassa, „ahogy a könyvében lapoz, itt-ott valaminek utánanéz egy másik könyvben, amelyre villámgyorsan rátalált, gyakran jegyzeteket ír egy füzetbe, amelyre ilyenkor meglepő mélyen hajol le".

Kafka fáradhatatlan a gesztus efféle megjelenítésében. De mindig csodálattal nézi tárgyát. K.-t joggal hasonlították Svejkhez; az egyik mindenen, a másik semmin sem csodálkozik. Az emberek egymástól való végső elidegenedésének, a beláthatatlanul áttételes kapcsolatoknak korszakában, melyek az egyetlen kapcsolódást jelentik, találták föl a filmet és a gramofont. A filmben az ember nem ismeri föl saját járását, a lemezről a hangját. Ezt kísérletek bizonyítják. Az ilyen experimentumok kísérleti személyének helyzete: Kafka helyzete. Ez a személy az, aki tanulmányokra utalja. S ő talán eközben saját létezésének töredékeire bukkan, amelyek még a szerep összefüggésében állnak. Megragadhatná az elveszített gesztust, mint Peter Schlemihllel° az eladott árnyékát. Megértetné magát, de micsoda roppant erőfeszítéssel csupán! Hiszen az elfeledettekből vihar süvít felénk. A tanulás pedig: szembe lovaglás. Így lovagol a kályhapadkán a koldus a múltjával szembe, hogy a menekülő király alakjában saját-maga legyen. Az életnek, mely egyetlen lovagláshoz is túl rövid, ez a lovaglás a megfelelője, amely épp elég hosszú egy egész élethez,

„... amíg már sarkantyú sem kellene, hiszen hol volt itt sarkantyú, és a gyeplőt is elengednénk, hiszen hol volt itt gyeplő, és a tájat sima sörényű pusztának látnánk, már ló nyaka, ló feje nélkül". Így teljesedik be a boldog lovasról alkotott fantáziakép, a lovasról, akit üres, derűs utazás közben látunk, amint a múlttal szembe-száguld, és nem teher immár a hátasának. Boldogtalan azonban az a lovas, akit gebéjére láncolták, mert előlegezte a jövőbeli célt – legyen az a legközelebbi: a szenespince. „Vödörlovas vagyok, kezem a fogantyún, a legegyszerűbb kantár ez, nagy üggyel-bajjal leveszkődöm a lépcsőn; lent azonban vödröm gyönyörűen felemelkedik; földön fekvő tevék nem emelkednek fel szebben vezetőjük botja nyomán." Nem nyílik reménytelenebbül táj, mint „a jéghegység magasába", melyek a vödör lovasát mindörökre elnyelik. „A halál legalsóbb régióiból" fúj a neki kedvező szél – ugyanaz a szél, mely Kafkánál oly gyakran fúj az ős-világból, s amelyen Gracchus, a vadász csónakja is sodródik. „Misztériumokkal s áldozatokkal kapcsolatosan", írja Plutarkhosz, „görögöknél s barbároknál egyaránt azt tanítják, hogy két sajátlagos alapvető lényegnek s egymással szemközt-ható erőnek kell léteznie, melyek egyike jó kézzel s előre vezet, másika viszont eltérít s megint visszasodor". Visszakanyarodás: ez a tanulmányok iránya, mely a létezést írássá változtatja. Tanítómestere az a Bucephalus,° *Az új ügyvéd,* aki a hatalmas Sándor nélkül – azaz: az előretörő hódító híján – visszafordul. „Szabadon, oldalát nem szorítja a lovas combja, csendes lámpafénynél, távol a Nagy Sándor-i csaták zajától olvassa és lapozgatja öreg könyveinket." – Ezt a történetet nemrégiben Werner Kraft tanulmányozás tárgyává tette. Miután a szöveg minden részletét gondosan megvizsgálta, az interpretátor megjegyzi: „Sehol az irodalomban nem érte még ilyen erőteljes, átütő bírálat a mítosz egészét, mint itt." Kafkának –

így a szövegmagyarázó – nincs szüksége „igazságosság” szóra; és mégis, a mítosz-kritika forrása és tartalma: az igazságosság. – Ha viszont már idáig jutottunk, félő, hogy félreértjük Kafkát, ha nem lépünk tovább. Hát csakugyan a jog vonultatható föl a mítosz ellen így, az igazságosság nevében? Nem, mint jogtudor, Bucephalus hű maradt eredetéhez. Csak a jelek szerint – és kafkai értelmezésben ez lehet az új Bucephalus s az ügyvédség számára – nem praktizál. A jog, melyet nem gyakorolnak, a jog, amelyet csak tanulmányoznak: ez az igazságosság kapuja.

Az igazságosság kapuja: a stúdium. Ám Kafka mégsem meri ehhez a stúdiumhoz kapcsolni azokat a nagy ígéreteket, amelyeket a hagyomány a Tóra° tanulmányozásához fűz. Segédei templomszolgák, akik az imaházat, tanulmány-folytatói diákok, akik az Írást veszítették el valamiképpen. Most azután már semmi sincs, ami megtartaná őket az „üres, derűs utazás” során. Kafka azonban a saját utazásának törvényét megtalálta; egyetlenegyszer legalábbis, amikor sikerült lélegzetelállító sebességét olyan epikus kocogáshoz igazítani, amilyet bizonnyal mindhalálig keresett. És meg is örökítette, s ez az írás nemcsak azért a legteljesebb műve, mert egyben szövegmagyarázat is.

„Sancho Panzának, aki egyébként sosem dicsekedett ezzel, sikerült az évek során egy halom lovag- és rablóregény segítségével ördögét, akit később Don Quijoténak nevezett el, az esti és az éji órákban olymód eltérítenie magától, hogy ez azután nyakra-főre követte el a legőrültebb tetteket, melyek azonban előre meghatározott cél híján, ami különben épp Sancho Panza lett volna, senkinek sem ártottak. Sancho Panza szabad emberként, közönyösen, talán bizonyos felelősségérzettől is vezérelve követte Don Quijotét kalandozásain, ami élete

végéig igen nagy és nem is haszontalan mulatságot biztosított számára."

A megfontolt együgyű, az ügyefogyott segéd Sancho Panza előőrsbe küldte lovasát. Bucephalus túlélte a magáét. Ember vagy ló, oly igen egyre megy, ha már a teher lekerült a hátról.

TANDORI DEZSŐ FORDÍTÁSA

A MÁSODIK CSÁSZÁRSÁG PÁRIZSA BAUDELAIRE-NÉL

Az embernek nincs okvetlenül szüksége fővárosra.

SENANCOUR

I

A BOHÉMVILÁG

Marx érdekes összefüggésben említi a bohémeket. A hivatásos összeesküvők közé sorolja őket, akikkel de la Hodde-nak, a rendőrügynöknek emlékiratairól szóló részletes ismertetésében foglalkozik; az ismertetés 1850-ben jelent meg a *Neue Rheinische Zeitung*-ban. Felidézni magunk előtt Baudelaire fiziognómiáját, ez annyi, mint e politikai típushoz való hasonlóságról beszélni. Marx így vázolja a típust: „A proletár összeesküvések kialakulásával jelentkezett a munkamegosztás szükséglete; a tagok megoszlottak alkalmi összeesküvőkre, conspirateurs d'occasionra,° azaz olyan munkásokra, akik az összeesküvést csak egyéb foglalkozásuk mellett űzték, csak az összejöveteleket látogatták, és készen álltak, hogy vezetőik parancsára a gyülekezőhelyen megjelenjenek, és hivatásos összeesküvőkre, akik egész tevékenységüket az összeesküvésnek szentelték és belőle éltek... E csoport élethelyzete már eleve megszabja egész jellemüket... Ingatag, a részletekben inkább a véletlentől, mint a saját tevékenységüktől függő egzisztenciájuk, rendetlen életük, amelynek egyedüli szilárd állomásai a borkereskedők csapszékei – az összeesküvők találkahelyei –, elkerülhetetlen ismeretségük mindenféle kétes emberekkel, abba a körbe sorolják őket, amelyet Párizsban la bohème-nek neveznek."*[1]

* Proudhon el akarja határolni magát a hivatásos összeesküvőktől, s egy helyütt „új ember"-nek nevezi magát, olyan embernek, „akinek nem a barikádharc a dolga, hanem a vita; aki minden este együtt vacsorázhatna akár a rendőrfőnökkel is, és a

Mellesleg érdemes megjegyezni, hogy maga III. Napóleon is olyan környezetben kezdte felemelkedését, mely érintkezésben állt a Marx által bemutatott világgal. Mint ismeretes, elnöksége idején a December 10-i Társaság° volt egyik eszköze, s ennek tagjai Marx szerint abból a „szertezilált, ide-oda hányódó tömegből" kerültek ki, „melyet a franciák la bohème-nek neveznek".[2] Miután pedig császár lett, Napóleon továbbfejlesztette a konspirációs szokásokat. Meghökkentő kiáltványok és titokzatoskodás, váratlan kitörések és áthatolhatatlan irónia – mindez része volt a második császárság államrezonjának. S ugyanezekkel a vonásokkal találkozunk Baudelaire elméleti írásaiban is. Többnyire ellentmondást nem tűrő hangon adja elő nézeteit. Nem kenyere a vita. Akkor is kitér előle, amikor a különböző időkben magáévá tett nézetek közötti éles ellentmondások magyarázatot kívánnak. *Az 1846-os Salon*-t a „burzsoáknak" ajánlja; az ő szószólójukként lép föl, és egyáltalán nem az advocatus diaboli° gesztusával. Később meg, például a bon sens iskola° elleni kirohanásában, a bohém legdühödtebb kifejezéseivel beszél a „tisztességes polgárasszony"-ról és a jegyzőről, akit az annyira tisztel.[3] 1850 körül kijelenti, hogy a művészet elválaszthatatlan a hasznosságtól; néhány évvel később a l'art pour l'art híve. S közben éppoly kevéssé törekszik rá, hogy megteremtse az átmenetet a közön-

világ minden de la Hodde-ját a bizalmába fogadhatná". (Idézi Gustave Geffroy: *L'enfermé*. Paris, 1897. 180–181. old.)

1 Karl Marx és Friedrich Engels: Recenzió – Adolph Chenu: *Les Conspirateurs*. Paris, 1850. Lucien de la Hodde: *La naissance de la République en février 1848*. Paris, 1850. Idézve a *Die neue Zeit* 4 (1886), 555. old. nyomán. [*Marx és Engels Művei*. 7. köt., 263. old. (A továbbiakban: MEM.)]

2 Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Új, kiegészített kiadás F. Engels előszavával. Szerkesztette és a bevezetőt írta David Rjazanov. Wien, Berlin, 1927. 73. old. [MEM 8. köt., 150–151. old.]

3 Charles Baudelaire: *Oeuvres*. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. 2 köt. Paris, 1931–1932. (Bibliothèque de la Pléiade. 1. és 7.) II. köt., 415. old. [A következőkben csak a kötet- és oldalszám megadásával idézzük.]

ség számára, mint III. Napóleon, amikor az a francia parlament háta mögött, szinte egyik napról a másikra áttért a védővámok rendszeréről a szabadkereskedelemre. Ezek a vonások teszik némileg érthetővé, hogy miért érzett meg olyan keveset a hivatalos kritika – mindenekelőtt Jules Lemaître – a Baudelaire prózájában rejlő elméleti energiából.

Marx így folytatja a hivatásos összeesküvők bemutatását: „A forradalom egyetlen feltétele az ő szemükben a maguk összeesküvésének elegendő szervezettsége... Rávetik magukat találmányokra, amelyeknek forradalmi csodákat kellene művelniök: gyújtóbombákra, bűvös hatású romboló gépezetekre, zendülésekre, amelyeknek annál csodatevőbben és meglepőbben kellene hatniok, minél kevésbé van ésszerű alapjuk. Ilyenfajta tervkovácsolásba merülve csak az a legközelebbi cél lebeg a szemük előtt, hogy a fennálló kormányt megdöntsék, s mélységesen megvetik a munkások inkább elméleti felvilágosítását osztályérdekeik felől. Innen ered nem proletár, hanem plebejusi haragjuk az habits noirs, a többé-kevésbé művelt emberek iránt, akik a mozgalomnak ezt az oldalát képviselik, de akiktől mint a párt hivatalos képviselőitől sohasem tudják magukat teljesen függetleníteni."[4] Baudelaire politikai nézetei lényegében megmaradnak a hivatásos összeesküvő színvonalán. Akár a klerikális reakcióval rokonszenvezik, akár a negyvennyolcas felkeléssel, minden átmenet nélkül juttatja kifejezésre nézeteit, s alapjuk mindig ingatag marad. Jól mutatja ezt az a kép, ahogyan a februári napokban megjelenik – valamelyik párizsi utcasarkon áll, fegyverét rázza s így kiáltozik: „Le Aupick tábornokkal!"* Magáénak vallhatta volna Flaubert kijelentését: „Az egész politikából csak egyet értek – a láza-

* Aupick tábornok Baudelaire mostohaapja volt.

4 Marx és Engels: Recenzió Chenu és de la Hodde műveiről. Id. kiad., 556. old. [MEM 7. köt., 264–265. old.]

dást." Amit nála úgy kellene értenünk, ahogyan a Belgiumról szóló vázlatokkal együtt fennmaradt egyik jegyzetének utolsó szakaszából adódik: *„Éljen a Forradalom!* ezt úgy mondom, mintha azt mondanám, hogy *Éljen a Rombolás! Éljen a Vezeklés! Éljen a Büntetés! Éljen a Halál!* Nemcsak áldozat lennék szívesen, hóhérnak lenni sem irtóznék – hogy mindkét módon érezzem a forradalmat. Mindannyiunknak vérében van a republikánus szellem, miként a szifilisz a csontjainkban, meg vagyunk fertőzve demokráciával és vérbajjal."[5]

A provokátor metafizikájának nevezhetnénk, amit Baudelaire itt kifejt. Belgiumban, ahol ezt a jegyzetet írta, egy ideig a francia rendőrség besúgójának tartották. Az ilyesfajta megbízatások annyira nem voltak szokatlanok, hogy Baudelaire 1854. december 20-án így írhatott anyjának a rendőrség által nyújtott irodalmi pénztámogatásokkal kapcsolatban: „Sosem fog előfordulni a nevem szégyenletes listáikon."[6] Hogy Baudelaire Belgiumban rossz hírbe keveredett, annak aligha volt az az egyetlen oka, hogy nyíltan ellenségeskedett a száműzött Hugóval, akit ott annyira ünnepeltek. Gyilkos iróniájának is része volt a mendemonda kialakulásában; könnyen lehet, hogy egyenesen tetszelgett a terjesztésében. A beugratás kultusza, ami majd Georges Sorelnél jelenik meg újra és a fasiszta propaganda nélkülözhetetlen részévé vált, először Baudelaire-nél kezd csírázni. Céline *Bagatelles pour un massacre*-jának° címe és szelleme közvetlenül Baudelaire egyik naplójegyzetéhez vezet vissza: „Remek kis összeesküvést lehetne szervezni a zsidó faj kiirtására."[7] Baudelaire akasztófahumoráról sok szó esik a róla írt beszámolókban; ilyen humora lehetett a blanquista Rigault-nak, aki összeesküvői pályafutását a Párizsi Kommün

5 II. köt., 728. old.
6 Baudelaire: *Lettres à sa mère.* Paris, 1932. 83. old.
7 II. köt., 666. old.

rendőrfőnökeként végezte. „Rigault-ban – olvashatjuk Ch. Prolès-nál az *Hommes de la révolution de 1871*-ben –, bármennyire hidegvérű volt is, mindig volt valami a fékezhetetlen tréfacsinálóból. Ez elválaszthatatlan volt jellemétől, még fanatizmusába is belejátszott."[8] Sőt, annak a terrorisztikus képzelgésnek is van megfelelője Baudelaire-nél, amivel Marx találkozott az összeesküvőknél. „Ha egyszer még visszatér belém az az életerő és energia – írja anyjának 1865. december 25-én –, amely néhányszor már megvolt bennem, rémítő könyvekben fogom haragomat szabadjára engedni. Az egész emberiséget magam ellen fordítanám. Ez oly gyönyör lenne a számomra, hogy mindenért kárpótolna."[9] Az elkeseredett düh – la rogne – volt az, amiből a párizsi hivatásos összeesküvők barikádharcai fél évszázadon át táplálkoztak.

„Ők építik – írja Marx az összeesküvőkről – az első barikádokat és parancsnokolnak ezeken."[10] Voltaképpen a barikád a konspirációs mozgalom szilárd pontja. Benne testesül meg a forradalmi hagyomány. A júliusi forradalom idején több mint négyezer barikád emelkedett a városban keresztül-kasul.[11] Amikor Fourier valami példán akarja bemutatni „a szenvedélyből, nem bérért végzett munkát", nem talál semmi alkalmasabbat, mint a barikádépítést. Hugo *A nyomorultak*-ban hatásosan örökíti meg a barikádok hálózatát, miközben védőiket árnyékban hagyja. „A zendülés láthatatlan rendőrsége éberen őrködött és fenntartotta a rendet, vagyis az éjszakát... Ha valaki felülről vette volna szemügyre ezt az árnyéktömeget, talán itt-ott

8 Charles Prolès: *Raoul Rigault. La préfecture de police sous la Commune. Les otages.* (Les hommes de la révolution de 1871.) Paris, 1898. 9. old.
9 Baudelaire: *Lettres à sa mère.* Id. kiad. 278. old.
10 Marx és Engels: Recenzió Chenu és De la Hodde műveiről. Id. kiad., 556. old. [MEM 7. köt., 264. old.]
11 Vö. Ajasson de Grandsagne és Maurice Plaut: *Révolution de 1830. Plan des combats de Paris aux 27, 28 et 29 juillet.* Paris, é. n.

elszórva bizonytalan fényeket vett volna észre, amelyek – romok között imbolygó lángocskákra emlékeztetve – furcsa töredezett vonalakat sejtettek, különös építmények körvonalait rajzolták ki. Itt voltak a barikádok."[12] A Párizshoz intézett töredékben maradt szózatban, ennek kellett volna *A romlás virágai*-t lezárnia, Baudelaire búcsút vesz a várostól, s eközben a barikádokat is felidézi; visszagondol a bástyákká föltornyozott „mágikus nagy kockakövek"-re.[13] Persze csak azért „mágikusak" ezek a kövek, mert a költemény nem vesz tudomást a kezekről, amelyek mozgásba hozták őket. De talán épp ez a pátosz az, amit Baudelaire a blanquizmusból merített. A blanquista Tridon is hasonló hangon kiált föl: „Ó erő, barikádok királya... te ragyogsz a villámban és a zendülésben... feléd nyújtják megláncolt kezüket a rabok."[14] A Kommün végén a proletariátus halálra sebzett vadként támolygott vissza odújába, a barikádok mögé. Vétkes módon hozzájárult a vereséghez, hogy a barikádharchoz szokott munkások nem vállalták a nyílt ütközetet, amellyel el kellett volna vágniuk Thiers útját. A Kommün egyik legújabb történetírója szerint „a munkások inkább a saját kerületükben vívott harcot, sőt, ha már elkerülhetetlen volt, akár a barikádokká föltornyozott párizsi utcakövek mögött rájuk váró halált választották, mint a nyílt terepen való összeütközést".[15]

A legjelentősebb párizsi barikádvezér, Blanqui ebben az idő-

12 Victor Hugo: *Oeuvres complètes.* Edition définitive d'après les manuscrits originaux. Roman. 8. köt.: *Les misérables.* IV. Paris, 1881. 552–553. old. [*A nyomorultak.* Európa Könyvkiadó, 1972. II. köt., 311. old. Szekeres György fordítása.]

13 I. köt., 229. old. [Baudelaire: *Válogatott művei.* Szerk. Réz Pál. Európa Könyvkiadó, 1964. 197. old. Kálnoky László fordítása.]

14 Id. Charles Benoist: *La crise de l'état moderne. Le „mythe" de „la classe ouvrière".* Megj. *Revue des deux mondes.* 84-e année, 6-e période, tome 20, 1-er mars 1914. 105. old.

15 Georges Laronze: *Histoire de la Commune de 1871 d'après des documents et des souvenirs inédits. La justice.* Paris, 1928. 532. old.

ben utolsó börtönbüntetését töltötte a Fort du Taureauban. Benne és az ő társaiban látta Marx a júniusi forradalomra visszatekintve „a proletár párt valódi vezéreit".[16] Nem lehet túlzó elképzelést alkotnunk róla, hogy milyen nagy forradalmi presztízse volt Blanqui-nak ekkoriban, s ezt egészen haláláig megőrizte. Lenin előtt senkinek sem volt határozottabb arcéle a munkásosztályban, mint neki. Vonásai Baudelaire-be is belevésődtek. Egyik lapján, más rögtönzött rajzok mellett, Blanqui feje is felismerhető. – Csak azok a fogalmak teszik lehetővé, hogy megértsük, milyen felemás helyzetben volt Blanqui a párizsi összeesküvők világában, amelyeknek segítségével Marx mutatja be őket. Egyfelől komoly alapja volt, hogy Blanqui mint puccsista került be a hagyományba. Ama politikusok típusát testesíti meg, akik – Marx szavaival – azt tekintik feladatuknak, „hogy elébe vágjanak a forradalmi fejlődési folyamatnak, azt mesterségesen a válságig hajtsák, forradalmat rögtönözzenek a forradalom feltételei nélkül".[17] De ha, másfelől, szembeállítjuk ezzel a Blanqui-ról ránk maradt leírásokat, akkor inkább azokhoz az habits noirs-hoz látszik hasonlónak, akikben a hivatásos összeesküvők kellemetlen konkurrenseket láttak. A vásárcsarnok blanquista klubját így írja le egy szemtanú: „Ha pontos képet akarunk kapni róla, hogy milyen benyomást tett ránk az első pillanattól fogva Blanqui forradalmi klubja ahhoz a másik két klubhoz képest, amelyet a rendpárt... tartott fönn akkoriban, akkor leginkább a Comédie Française közönségére kell gondolnunk egy olyan napon, amikor Corneille-t vagy Racine-t játszanak, összehasonlítva azt a cirkuszban összegyűlt tömeggel, mely az

16 Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte.* Id. kiad. 28. old. [MEM 8. köt., 111. old.]
17 Marx és Engels: Recenzió Chenu és de la Hodde műveiről. Id. kiad. 556. old. [MEM 7. köt., 264. old.]

akrobaták nyaktörő mutatványaira kíváncsi. Szinte úgy érezte magát az ember, mint valami templomban, ahol a konspiráció ortodox szertartásának áldoznak. Az ajtó mindenki előtt nyitva állt, de csak a beavatottak tértek vissza többször is. Az elnyomottak kellemetlen hatású felvonulása után... a hely papja emelkedett szólásra. Azzal az ürüggyel, hogy összefoglalja megbízóinak, vagyis a népnek panaszait, akiket az imént hallott öt-hat követelődző és izgatott fajankó képviselt. Valójában azonban a helyzetet elemezte. Külső megjelenése választékos volt, öltözéke kifogástalan; feje finom alkatú, arckifejezése nyugodt, csak szemében csillant meg néha valami rosszat sejtető, vad fény. Szeme keskeny, kicsi és átható volt, tekintete általában inkább jóindulatú, mint kemény. Mértéktartóan beszélt, atyaian és világosan; a legkevésbé szónokias beszédmód, amit valaha is hallottam, csak Thiers-éhez fogható."[18] Blanqui úgy jelenik meg itt, mint valami doktrinér. Az habit noir személyleírása a legapróbb részletekig ráillik. Köztudomású volt, hogy az „öreg" fekete kesztyűt visel, amikor előadást tart.* De a Blanqui-ra jellemző kimért komolyság, ez a megközelíthetetlenség más színben jelenik meg abban a világításban, amelybe Marx egyik megjegyzése állítja: „A forradalom alkimistái ők – írja a hivatásos összeesküvőkről –, és teljesen osztoznak a korábbi alkimisták eszmei ziláltságában és rögeszmés korlátoltságában."[19] És szinte magától megjelenik előttünk Baudelaire képe is: az allegóriák rejtélyeskedése az egyiknél, az összeesküvő titokzatoskodása a másiknál.

A kocsmákról, ahol a közönséges összeesküvők otthon ér-

* Baudelaire tudta értékelni az ilyen finomságokat. „Miért nem húznak kesztyűt a kolduláshoz a szegények? – írja. – Vagyonokat keresnének!" (II. köt., 424 old.) Egy meg nem nevezett személy szájába adja a mondást, de az inkább őrá magára vall.

18 J.-J. Weiss beszámolója. Idézi Gustave Geffroy: *L'enfermé*. Id. kiad. 346–348. old.

19 Marx és Engels: Recenzió Chenu és de la Hodde műveiről. Id. kiad. 556. old. [MEM 7. köt., 264–265. old.]

zik magukat, Marx – mint várható – megvetéssel beszél. Az ott kicsapódó gőzök nem voltak ismeretlenek Baudelaire számára. Ebben a légkörben bontakozik ki az a nagy költemény, amely *A rongyszedők bora* címet viseli. Keletkezését a század közepére tehetjük. A benne fölcsendülő motívumok épp akkor foglalkoztatták a közvéleményt. Hogy, hogy nem, megint a boradóról beszélt mindenki. A köztársasági alkotmányozó nemzetgyűlés megígérte az eltörlését, mint ahogy már 1830-ban is ígérgették. Az *Osztályharcok Franciaországban* című írásában Marx kimutatja, hogy az adó eltörlésének kérdésében mennyire találkoztak egymással a városi proletariátusnak és a parasztságnak a követelései. Az adó ugyanolyan mértékben sújtotta a kommersz bort, mint a leggondosabbban kezelt fajtákat, s csökkentette a fogyasztást, „mivel minden 4000 lakoson felüli város határában vámsorompót állított fel és minden várost idegen országgá változtat, amely vámokkal védekezik a francia bor ellen".[20] „A boradón tapasztalja ki a paraszt – írja Marx – a kormányzat bukéját." De a városiakat is sújtotta az adó, és arra kényszerítette őket, hogy a városhatáron túli csapszékekbe járjanak ki az olcsó borért. Ott vámmentes bort mértek, amelyet vin de la barrière-nek° neveztek. A munkások, ha hihetünk H.-A. Frégier-nek, a rendőrkapitányság osztályvezetőjének, nyíltan és kihívóan a világ elé tárták, hogy mennyire szeretik ezt a bort, az egyetlen élvezetet, ami megadatott nekik. „Egyes asszonyok nem átallják, gyerekeikkel együtt, akik akár már dolgozhatnának is, a barrière-hez kísérni férjüket... A hazafelé vezető úton már félig mámorosak, s még részegebbnek mutatják magukat, mint amilyenek valójában, hogy mindenki lássa: ittak, és nem is keveset. Néha a

20 Marx: *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850.* Lenyomat a *Neue Rheinische Zeitung. Politisch-ökonomische Revue*-ből (Hamburg, 1850). F. Engels bevezetőjével, Berlin, 1895. 87. old. [MEM 8. köt., 78. old.]

gyermekek is utánozzák a szülőket."[21] „Annyi bizonyos – írja egy akkori megfigyelő –, hogy a vin de la barrière sok megrázkódtatástól kímélte meg a kormányzat épületét."[22] A bor a majdani bosszú, az eljövendő dicsőség álmát tárja a kisemmizettek elé. Miként *A rongyszedő borá*-ban:

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poëte,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Epanche tout son coeur en glorieux projets.

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.[23]

A rongyszedők azután tűntek föl nagyobb számban a városokban, hogy a hulladék bizonyos értéket kapott az új ipari eljárások révén. Közvetítő kereskedők számára dolgoztak, s olyan háziipart űztek, amelynek műhelye az otthon helyett az utca volt. A rongyszedő alakja roppantul izgatta a kort. Szinte lenyűgözte a pauperizmus első kutatóit, s némán kérdezték maguktól: hol van az emberi nyomorúság végső határa? Frégier könyve, *A veszedelmes néposztályok*, hat oldalt szentel neki. Le Play megadja egy párizsi rongyszedő és hozzátartozói csa-

21 H.-A. Frégier: *Des classes dangereuses de la population des grandes villes, et des moyens de les rendre meilleures.* Paris, 1840. 1. köt., 86. old.

22 Edouard Foucaud: *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française.* Paris, 1844. 86. old.

23 I. köt., 120. old. [„ . . . látni a rongyszedőt, ingatja furcsa séta, / fejet ráz és falat bökdös, mint egy poéta, / a rendőrökre most – szolgák! – ügyet se vet, / szíve áradva ont tündöklő terveket. // Nagy dolgokat fogad, remek törvénycsodát hoz, / sujtottakat emel, gonoszakat kiátkoz, / s az égi bolt alatt, mint baldachin alatt / részeg erényei dicsfényével halad." *Válogatott művei.* 140. old. Tóth Árpád fordítása.]

ládi költségvetését 1849-, 1850-ben, abban az időszakban, amikor Baudelaire költeménye feltehetően keletkezett.*

A rongyszedő természetesen nem számít bohémnek. De az irodalmároktól egészen a hivatásos összeesküvőkig, minden bohém felismerhetett benne valamit saját magából. Elszántan vagy kevésbé elszántan, de mind szemben állt a társadalommal, s mindegyik többé-kevésbé bizonytalan holnap elébe nézett. Ha eljött az ideje, mind együtt érzett azokkal, akik a társadalom alappilléreit döntögették. A rongyszedő nincs egyedül álmában. Vele vannak társai is; őket is elborítja a hor-

* Az ilyen költségvetés társadalmi dokumentum, de nem annyira azért, mert feltárja egy bizonyos család adatait, hanem inkább mint ama igyekezet megnyilvánulása, hogy pedánsan rovatokba sorolva a legnagyobb nyomort, megkíséreljék azt kevésbé megbotránkoztatóvá tenni. A totalitárius államok abbeli törekvésében, hogy minden embertelenségükre valami paragrafust találjanak, és úgy tegyenek, mintha csak azt alkalmaznák, olyan csíra bontakozik ki, amely – ahogy az alábbiakból talán kivehető – ott lappangott már a kapitalizmus korábbi fejlődési szakaszában is. A rongyszedő költségvetésének negyedik része – kulturális szükségletek, szórakozás, egészségügyi kiadások – a következőképpen fest: „A gyermekek oktatása: a tandíjat a család munkaadója fizeti – 48 fr., 00; – könyvvásárlás – 1 fr., 45. Könyöradományok és másoknak tett szolgálatok (az ebbe a rétegbe tartozó munkások rendszerint nem adnak alamizsnát); ünnepnapok és ünnepi alkalmak: ebédek, amelyeket az egész család Párizs valamelyik barrière-jénél fogyaszt el (8 kirándulás évente): bor, kenyér és főtt burgonya – 8 fr., 00; makaróni-ebédek – vajjal és sajttal elkészítve – vasárnap, farsangkor, húsvétkor és pünkösd napján borral: ezek a kiadások az első részben vannak felsorolva; bagó a férj számára (általa gyűjtött szivarvégek) ... 5,00–34,00 fr.-nak megfelelő értékben; – tubák a feleségnek (vásárolják) ... 18 fr., 66; játékok és egyéb ajándékok a gyermekek számára – 1 fr., 00. ... Levelezés a rokonsággal: a férj Olaszországban élő testvéreinek írott levelek: átlagban 1 db évente ... Kiegészítés. Szerencsétlenség esetén a család főként a magánjótékonyságra támaszkodik ... Évi megtakarítás (a munkásban nincs semmi előrelátás, csak az a fontos neki, hogy feleségének és kislányának előteremtsen minden jót, ami összeegyeztethető a helyzetével; nem takarít meg semmit, napról napra elkölti, amit megkeres)." Frédéric Le Play: *Les ouvries européens.* Paris, 1855. 274–275. old. – Az ilyen vizsgálatok szellemét jól mutatja Buret egyik gúnyos megjegyzése: „Mivel az emberiesség, sőt, már a tisztesség sem engedi, hogy embereket úgy hagyjunk meghalni, mint az állatokat, ezért nem lehet megtagadni tőlük a könyöradományképp adott koporsót." – Eugène Buret: *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France; de la nature de la misère, de son existence, de ses effets, de ses causes, et de l'insuffisance des remèdes qu'on lui a opposés jusqu'ici; avec l'indication des moyens propres à en affranchir les sociétés.* Paris, 1840. 1. köt., 266. old.

dók gőze, ők is megsápadtak a csatákban. Bajsza úgy csüng, mint valami régi zászló. Útjába kerülnek a mouchard-ok, a besúgók is, s álmában úrrá lesz fölöttük.* A párizsi mindennapi élet társadalmi motívumai már Sainte-Beuve-nél előfordulnak. A lírai költészet számára meghódította őket, de a gondolati felismerések számára még nem. Egy ilyen művelt magánzó gondolatvilágában egészen más összefüggésbe kap-

* Nagyon izgalmas nyomon követni, hogyan tör utat magának a lázadás a költemény zárósorainak különböző változataiban. Először így fejeződött be:

C'est ainsi que le vin règne par ses bienfaits,
Et chante ses exploits par le gosier de l'homme.
Grandeur de la bonté de Celui que tout nomme,
Qui nous avait déjà donné le doux sommeil,
Et voulut ajouter le Vin, fils du Soleil,
Pour réchauffer le coeur et calmer la souffrance
De tous ces malheureux qui meurent en silence.

1852-ben így hangzott:

Pour apaiser le coeur et calmer la souffrance
De tous ces innocents qui meurent en silence,
Dieu leur avait déjà donné le doux sommeil;
Il ajouta le vin, fils sacré du Soleil.

S végül, erősen megváltoztatva az értelmét, 1857-ben:

Pour noyer le rancoeur et bercer l'indolence
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil!

Világosan kivehető, hogy a versszak csak az istenkáromló tartalommal találja meg biztos formáját. (I. köt., 605., 606. és 121. old.)
[„Így lett áldásai miatt a bor király, / s zengi hőstetteit az ember-gége által. / Ó a Mindenható, e nagy jósága rávall: / nékünk a nyugtató álmot nyújtotta volt, / majd mintegy ráadást, a Nap fiát, a Bort, / melengetni szívünk, s enyhíteni a búkat, / az elesettekét, kik halni félrebúttak." – 1852: „Békíteni szívünk, s enyhíteni a búkat, / az ártatlanokét, kik halni félrebúttak, / korábban már az Úr az álmot adta volt, / majd ráadásul a Nap szent fiát, a Bort." Tótfalusi István fordításai. – 1857: „Elnyomni a dühöt, csitítani a búkat, / vén, kivert szivekét, kik halni félrebúttak: / *Álmot* adott az Úr, már bánva a nyomort, – / s hozzá az Ember a Nap szent fiát, a *Bort!" Válogatott művei.* 141. old. Tóth Árpád fordítása.]

csolódik a nyomor és a szesz, mint egy Baudelaire képzeletében.

Dans ce cabriolet de place j'examine
L'Homme qui me conduit, qui n'est plus que machine,
Hideux, à barbe épaisse, à long cheveux collés:
Vice et vin et sommeil chargent ses yeux soûlés.
Comment l'homme peut-il ainsi tomber? pensais-je,
Et je me reculais à l'autre coin du siége.[24]

Eddig a vers kezdete; ami utána következik, az már csak épületes magyarázat. Sainte-Beuve azt kérdezi magától, hogy nem éppoly lezüllött-e az ő lelke is, mint a bérkocsisé.

Baudelaire elfogulatlanabbul és több megértéssel alkot képet magának a kisemmizettekről, s hogy ennek mi a mélyebb alapja, az kiviláglik az *Ábel és Kain* című litániából. A bibliai testvérek összetűzéséből két mindörökre kibékíthetetlen emberfaj küzdelme lesz nála.

Race d'Abel, dors, bois et mange;
Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange
Rampe et meurs misérablement.[25]

24 Charles Augustin Sainte-Beuve: *Les consolations. Pensées d'août. Notes et sonnets - un dernier rêve.* (Poésies de Sainte-Beuve. 2-e partie.) Paris, 1863. 193. old. [„Itt e cabriolet ülésén röpke szemlét / tartok kocsisomon: csupán lélektelen gép; / rút, torzonborz szakáll, csimbókos hosszú haj, / részeg, vörös szemén bűn, bor s álmos zavar. / Hogyan is züllhet el ember ily szörnyű módon? / gondolom, s az ülés túlfelére húzódom." Tótfalusi István fordítása.]

25 I. köt., 136. old. [„Ábel faja, egyél, igyál és / aludj: rád Isten kegye hullt; / / Kain faja, utad a sár és / sárban dögölsz meg, nyomorúlt!" *Válogatott művei.* 168. old. Szabó Lőrinc fordítása.]

A költemény tizenhat kétsoros versszakból áll, s mindegyik úgy kezdődik, a neveket váltogatva, mint az előző. Kain, a kisemmizettek ősapja, úgy jelenik meg, mint akitől egy külön emberfaj ered, s ez nem lehet más, mint a proletárok fajtája. 1833-ban jelent meg Granier de Cassagnac *Histoire des classes ouvrières et des classes bourgeoises*° című könyve. A mű kimutatta a proletariátus eredetét: olyan alsóbbrendű emberek osztályáról van szó, akik rablók és prostituáltak kereszteződéséből származnak. Ismerte Baudelaire ezeket a spekulációkat? Könnyen lehetséges. Annyi bizonyos, hogy Marx, aki Granier de Cassagnac-ot a bonapartista reakció „gondolkodójaként" üdvözölte, találkozott velük. Az ilyen fajelméletet hárítja el *A tőké*-ben, amikor „a sajátságos árubirtokosok fajtájá"-ról beszél,[26] s e fogalmon a proletariátust érti. Pontosan ebben az értelemben jelenik meg Baudelaire-nél a Kaintól származó faj. Definiálni persze nem tudta volna. Azoknak a faja, akik munkaerejükön kívül semmi más árut nem birtokolnak.

Baudelaire költeménye a *Lázadás* című ciklusba tartozik.*

* A cím után egy előzetes megjegyzés állt, de ez a későbbi kiadásokból kimaradt. A megjegyzés szerint a ciklus költeményei „a tudatlanság és a harag okoskodásainak" irodalmi utánzatai. Valójában egyáltalán nem utánzatokról van szó. A második császárság államügyésze megértette a dolgot, s utódai is értik. Hanyag eleganciával árulja el ezt Seillière báró a *Lázadás* sorozat bevezető költeményéről adott elemzésében. A darab címe *Szent Péter nemet mond*, s a következő sorok olvashatók benne:

Rêvais-tu de ces jours . . .
Où, le coeur tout gonflé d'espoir et de vaillance,
Tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,
Où tu fus maître enfin? Le remords n'a-t il pas
Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance?

(I. köt., 136. old.) [„. . . láttad-e újra . . . / a napot, amelyen, hősi jövőt remélve, / a sok hitvány kufárt korbácsolta karod, / s úr lettél végül? A megbánás nem csapott / szívedbe hamarabb, mint a dárda vad érce?" *Válogatott művei*. 168. old. Szabó Lőrinc fordítása.]
Az ironikus elemző szerint Péter megbánása annak szól, „hogy elszalasztottak egy ilyen jó alkalmat a proletariátus diktatúrájának bevezetésére". (Ernest Seillière: *Baudelaire*. Paris, 1931. 193. old.)
26 Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Teljes szöveg az 1872-es, második kiadás nyomán. Karl Korsch kísérő tanulmányával. 1. köt. Berlin, 1932. 173. old. [MEM 23. köt., 163. old.]

A ciklust alkotó három darab alaphangja istenkáromló. Baudelaire satanizmusát azonban nem kell egészen komolyan venni. Ha volt bizonyos jelentősége, akkor csak azáltal, hogy ez volt az egyetlen magatartás, amely lehetővé tette Baudelaire számára, hogy kitartson nonkonformizmusa mellett. A ciklus utolsó darabja, *A Sátán litániája*, teológiai tartalmát tekintve egy ophita szertartás° misereréje. A Sátán luciferi° sugárkoszorújával jelenik meg: a legmélyebb tudás letéteményeseként, a prométheuszi mesterségek tanítójaként, a megrögzöttek és hajlíthatatlanok patrónusaként. A sorok között fölvillan Blanqui komor homloka.

Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud.[27]

Ez a Sátán, aki a megszólítások sorában mint az összeesküvők gyóntatója – „Confesseur... des conspirateurs" – is előfordul, nem az az alvilági intrikus, aki a költeményekben Satan trismegistos,° a Démon néven, a prózai írásokban Őfensége néven szerepel, s föld alatti lakása valahol a bulvárok közelében van. Lemaître hívta föl a figyelmet arra a kettősségre, hogy az ördög „egyszer minden rossz előidézője, azután meg a nagy legyőzött lesz belőle, a nagy áldozat".[28] Csak fordítunk egyet a problémán, ha fölvetjük a kérdést: mi késztette Baudelaire-t arra, hogy radikális-teológiai formát adjon az uralmon lévők radikális megtagadásának.

A rend és a tisztesség polgári fogalmai elleni tiltakozás a proletariátusnak a júniusi harcokban elszenvedett veresége

27 I. köt., 138. old. [„Kitől a lázadók szemének lángja kél, / mely egy vérpad körül egy népet elítél..." *Válogatott művei.* 170. old. Babits Mihály fordítása.]
28 Jules Lemaître: *Les contemporains. Etudes et portraits littéraires.* 4-e série. 14-e éd. Paris, 1897. 30. old.

után inkább fennmaradt az uralmon levők között, mint az elnyomottaknál. A szabadság és jog hívei III. Napóleonban nem katonacsászárt láttak, bármennyire szeretett volna az lenni nagybátyja nyomán, hanem csak szerencsés szélhámost. Így őrizte meg alakját a *Châtiments*.° A bohème dorée° viszont azt látta III. Napóleon szédületes ünnepségeiben, az udvartartásban, amellyel körülvette magát, hogy valóra váltak a „szabad" életről szőtt álmaik. Ahogyan Viel-Castel gróf emlékiratai leírják a császárt és környezetét, ahhoz képest egy Mimi és egy Schaunard° roppant tisztességes és nyárspolgári jelenség. A felső rétegnél a cinizmust követelte meg a jó modor, az alsónál a lázadó okoskodást. Vigny az *Eloá*-ban Byron nyomán, gnosztikus módon dicsérte a bukott angyalt, Lucifert. Barthélemy meg a *Némésis*-ben satanizmust tulajdonít az uralmon levőknek; misét mondat velük az ázsióért és zsoltárokat énekelnek a járadékról.[29] Baudelaire nagyon jól ismeri a Sátánnak ezt a kétarcúságát. Az ő szemében a Sátán nemcsak az elnyomottak pártfogója, hanem az elnyomóké is. Marx aligha kívánhatott volna nála jobb olvasót ezekhez a soraihoz: „Amikor a puritánok a konstanzi zsinaton a pápák bűnös életére panaszkodtak s az erkölcsreform szükségességéről jajveszékeltek, Pierre d'Ailly bíboros ezt mennydörögte feléjük: »Már csak maga az ördög mentheti meg a katolikus egyházat, s ti angyalokat követeltek.« Így kiáltotta a francia burzsoázia is a coup d'état° után: Már csak a December 10-i Társaság főnöke mentheti meg a polgári társadalmat. Már csak a tolvajlás mentheti meg a tulajdont, a hamis eskü a vallást, a fattyúság a családot, a rendbontás a rendet!"[30] Baudelaire,

29 Auguste-Marseille Barthélemy: *Némésis. Satire hebdomadaire.* Paris, 1834. 1. köt., 225. old. *(L'archevêché et la bourse.)*

30 Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte.* Id. kiad., 124. old. [MEM 8. köt., 193. old.]

aki csodálta a jezsuitákat, még a lázongás óráiban sem akart teljesen és véglegesen felmondani ennek a megmentőnek. Verseiben egyenesen elfogadja azt, amit prózájában sem tilt meg magának. Ezért jelenik meg bennük a Sátán. Neki köszönhetik a versek ama szubtilis erőt, amely lehetővé teszi, hogy még a legkétségbeesettebb lázadás idején se tagadja meg egészen az engedelmességet *annak*, ami ellen az értelem és az emberiesség tiltakozik. A jámborság beismerése szinte mindig úgy tör elő Baudelaire-ből, mint valami csatakiáltás. Nem engedi, hogy elvegyék tőle Sátánját. Ő az igazi tét abban a konfliktusban, amelynek Baudelaire hitetlensége miatt kiteszi magát. Nem a szentségek a fontosak, nem az ima; vétkezni a Sátán ellen, akinek eladta magát, erről a luciferi fenntartásról van szó.

Baudelaire Pierre Dupont-nal való barátsága révén társadalmi költőnek akarta vallani magát. D'Aurevilly kritikai írásaiban találunk egy arcképvázlatot erről a szerzőről: „Tehetségében és gondolkodásában Kain diadalmaskodik a gyengéd Ábelen – a faragatlan, kiéhezett, irigységgel teli Kain, aki elment a városokba, hogy habzsolja az ott felgyülemlett legmocskosabb gyűlöletet, hogy részesüljön a hamis eszmékből, amelyek ott diadalukat ülik."[31] A jellemzés pontosan megmondja, hogy Baudelaire miért vállalt közösséget Dupont-nal. Miként Kain, Dupont is „elment a városokba" és elfordult az idilltől. „A dal, amilyennek apáink ismerték, ... sőt még az egyszerű románc is idegen tőle."[32] Dupont-nál érezni lehetett, mint közeledik a líra válsága, ahogy egyre szélesedik a szakadék falu és város között. Egyik versében, gyámoltalanul, ma-

31 Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly: *Les oeuvres et les hommes. (XIX-e siècle.)* 3-e partie: *Les poètes.* Paris, 1862. 242. old.

32 Pierre Larousse: *Grand dictionnaire universal du XIX-e siècle.* 6. köt. Paris, 1870. 1413. old. (Article „Dupont".)

ga is bevallja ezt: „a költő – mondja – hol az erdők zúgását hallgatja, hol meg a tömegét". A tömegek meghálálták neki, amiért rájuk figyelt: 1848 körül mindenki Dupont-ról beszélt. Amikor a forradalom vívmányai veszendőbe mentek, egyik a másik után, Dupont megírta a *Chant du vote* című dalát. Kevés politikai verset ismerünk a korszakból, amelyik felérne ennek a refrénjével. Egy levél abból a babérkoszorúból, amelyet Marx a júniusi harcosok „fenyegetően sötét homlokán"[33] szeretett volna látni.

Fais voir, en déjouant la ruse,
O République! à ces pervers,
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouges éclairs![34]

Irodalmi stratégiából fakadt, hogy Baudelaire 1851-ben előszóval járult hozzá Dupont egyik versfüzetéhez. A következő figyelemre méltó kijelentések olvashatók benne: „A l'art pour l'art iskolájának gyermekes utópiája, mely kirekesztette az erkölcsöt s gyakran a szenvedélyt is, szükségképpen meddő maradt." És később, nyilvánvalóan Auguste Barbier-ra utalva: „... amikor egy tán olykor kissé suta, de csaknem mindig nagy költő lép fel, s lángoló nyelven hirdeti az 1830-as felkelés igazát, megénekli az angliai és írországi nyomort,... egy csapásra megoldotta a kérdést, s a művészet ettől kezdve elválaszthatatlan lesz az erkölcstől s a hasznosságtól".[35] Itt sem-

33 Marx: *Dem Andenken der Juni-Kämpfer.* Idézi *Karl Marx als Denker, Mensch und Revolutionär.* Gyűjtemény. Kiadta D. Rjazanov. Wien, Berlin, 1928. 40. old. [MEM 5. köt., 126. old.]

34 Pierre Dupont: *Le chant du vote.* Paris, 1850. [*Dal a szavazásról.* „Mutasd, cseleik szertezúzva, / e cenkeknek, Köztársaság! / nagy arcodat, mely mint Medúza, / villámokon vereslik át!" Tótfalusi István fordítása.]

35 II. köt., 403–405. old. [*Válogatott művei.* 413. és 414. old. Réz Pál fordítása.]

mit sem találni abból a mély kettősségből, amely Baudelaire saját költészetét fűti. Az ő költészete azonosul az elnyomottakkal, de illúzióikkal is, nemcsak az ügyükkel. Meghallja a forradalom zenéjét, de azt a „fensőbb hangot" is, amely a kivégzések dobpergéséből szól. Amikor Bonaparte államcsínynyel hatalomra kerül, Baudelaire egy pillanatra kikel magából. „Később azonban »gondviselésszerűnek« fogja föl a dolgot, s aláveti magát neki, akár egy szerzetes."[36] „Teokrácia és kommunizmus"[37] – számára ezek nem meggyőződések, hanem sugallatok, s egyik is, másik is küzd érte, hogy csak rá hallgasson: az egyik nem annyira szeráfi, a másik nem annyira luciferi, mint ahogy talán gondolta. Kis időbe tellett, s Baudelaire megtagadta forradalmi kiáltványát; néhány év múlva így ír: „Ebből az alkatában rejlő gráciából, ebből a nőies gyengédségből fakadnak Dupont első dalai. A forradalmi tevékenység, mely akkoriban majd mindenkinek a szellemét magával ragadta, az övét szerencsére nem bírta teljesen eltéríteni a maga természetes útjáról."[38] A l'art pour l'art-ral való határozott szakításnak csak mint magatartásnak volt jelentősége Baudelaire számára. E magatartás révén tudta kinyilvánítani, hogy mint irodalmárnak milyen nagy mozgástér áll a rendelkezésére. Ebben rejlett az előnye a kor íróival szemben – a legnagyobbakkal szemben is. Ez teszi láthatóvá, hogy mennyire fölébe emelkedett a körülötte zajló irodalmi életnek.

Az irodalom mindennapi életének mozgásterét másfél száz évig a folyóiratok jelentették. A század első harmadának végén e helyzet kezdett megváltozni. A szépirodalom a tárca ré-

36 Paul Desjardins: *Poètes contemporains. Charles Baudelaire.* Megj. *Revue bleue. Revue politique et littéraire* (Paris). 3-e série, tome 14, 24-me année, 2-e semestre, No. 1. 2 juillet 1887. 19. old.
37 II. köt., 659. old. [*Válogatott művei.* 371. old.]
38 II. köt., 555. old.

vén felvevőpiacra talált a napisajtóban. A tárcarovat kialakulásában összegeződnek a változások, melyeket a júliusi forradalom hozott a sajtóban. A restauráció idején az egyes újságszámokat nem lehetett külön megvásárolni, az ember csak előfizetőként szerezhette be a lapokat. Akinek nem tellett a magas, nyolcvanfranknyi évi előfizetési díjra, az a kávéházakra volt utalva, ahol gyakran többen vártak egy példányra. 1824-ben 47 000 ember vásárolt Párizsban újságot, 1836-ban 70 000 és 1846-ban 200 000. Döntő szerepe volt ebben a fellendülésben Girardin újságjának, a *La Presse*-nek. Három fontos újítást vezetett be: az előfizetési díj leszállítását 40 frankra, a hirdetést és a tárcaregényt. Ugyanebben az időben kezdte kiszorítani az alapos beszámolót a rövid, kiszakított hír. Girardin lapját az segítette sikerre, hogy jól lehetett használni kereskedelmi célokra. Az úgynevezett „réclame" nyitott szabad utat neki: a „réclame" látszatra független, valójában azonban a könyvkiadók által fizetett jegyzet volt, s a szerkesztőségi részben hívta föl a figyelmet egy-egy könyvre, amelyről az előző napon vagy akár ugyanabban a számban hirdetés jelent meg. Sainte-Beuve már 1839-ben panaszkodott a dolog demoralizáló hatása miatt. „Hogyan lehetne (a kritikai részben) elítélni egy művet, ha kétujjnyival lejjebb azt olvashatjuk róla, hogy a kor csodálatos remeke. Felülkerekedtek a hirdetés egyre növekvő betűi: a hirdetés mágneshegy, eltéríti az iránytűt."[39] A „réclame" annak a fejlődésnek a kezdetét jelenti, amely az érdekeltek által fizetett tőzsdei jegyzetben teljesedik ki. A hír történetét aligha lehet megírni a sajtókorrupció történetétől elválasztva.

A kevés helyet elfoglaló hírrovat, nem pedig a politikai ve-

39 Sainte-Beuve: *De la littérature industrielle.* Megj. *Revue des deux mondes.* 4-e série. 1839. 682–683. old.

zércikk vagy a tárcaregény adta a lapnak azt a naponta új, a tördelés révén ügyesen variált külső megjelenést, amely egyik legfőbb vonzereje volt. Nap mint nap meg kellett újítani: a város pletykái, a színházi intrikák, a „tudnivalók" – ezek voltak a legkedveltebb forrásai. Kezdettől fogva elleshető belőle az az olcsó elegancia, amely annyira jellemző lesz majd a tárcára. Madame Girardin így üdvözli a fényképezés feltalálását *Párizsi levelei*-ben: „Mostanában sokat foglalkoznak Daguerre úr találmányával, és a komoly magyarázatok, amelyekkel szobatudósaink elő szoktak állni, rendkívül mulatságosak. Daguerre úrnak nem kell tartania tőle, hogy ellopják titkát... Találmánya valóban csodálatos, de senki sem ért belőle semmit, annyit magyarázzák."[40] De nem mindjárt és nem mindenütt fogadták el a tárcastílust. 1860-ban és 1868-ban jelent meg Párizsban és Marseille-ben Gaston de Flotte báró *Revues parisiennes*-jének két kötete. Szerzőjüknek az volt a célja, hogy küzdjön a történelmi adatközlés terén különösen a párizsi sajtó tárcáiban mutatkozó könnyelműség ellen. – A kávéházban az aperitif mellett alakult ki a hírrovat töltőberendezése. „Az aperitif szokása... a bulvársajtó fellendülésével együtt terjedt el. Korábban, amikor még csak nagy, komoly lapok voltak... nem ismerték az aperitif óráját. Ez a *Párizsi krónika* és a nagyvárosi pletyka logikus következménye."[41] A kávéházi élet állította be a szerkesztőket a hírszolgálat tempójára, még mielőtt létrejöttek volna az ehhez szükséges berendezések. Amikor a második császárság vége felé használatba vették az elektromos távírót, a bulvárok elvesztették monopolhelyzetüket.

40 Mme Emile de Girardin née Delphine Gay: *Oeuvres complètes.* 4. köt.: *Lettres parisiennes 1836–1840.* Paris, 1860. 289–290. old.

41 Gabriël Guillemot: *Le bohème. Physionomies parisiennes.* Dessins par Hadol. Paris, 1868. 72. old.

A szerencsétlenségek és a bűntények híreit most már az egész világon bárhonnan be lehetett szerezni.

Az irodalmár tehát a bulváron asszimilálódott a társadalomhoz. A bulváron adta oda magát az első jöttment híresztelésnek, bemondásnak vagy eseménynek. Ott bontotta ki a kollégákhoz és vivőrökhöz fűződő kapcsolatainak szövetét, és éppúgy rá volt utalva a tőlük kapott hatásokra, miként a kokottok a maguk átöltöző művészetére.* A bulváron tölti el a semmittevés óráit is, s ezt az emberek előtt munkaideje részének tünteti föl. Úgy viselkedik, mintha megtanulta volna Marxtól, hogy minden áru értékét az előállításához szükséges munkaidő határozza meg. Saját munkaerejének értéke ezáltal – tekintetbe véve, hogy tökéletesítéséhez milyen kiterjedt semmittevésre van szükség a közönség szemében – majdnemhogy fantasztikussá válik. E becsléssel a közönség nem állt egyedül. A tárcát akkoriban magasan díjazták, s ez azt mutatja, hogy a műfaj társadalmi viszonyokon alapult. S valóban összefüggés állt fönn az előfizetési díjak csökkenése, a hirdetési üzlet fellendülése és a tárca jelentőségének növekedése között.

„Az új helyzetben (mely az előfizetési díjak leszállításával alakult ki) a lapot a hirdetésekből kell fenntartani... Hogy sokan adjanak föl hirdetést, minél több előfizető pillantásának kell arra a hirdetőtáblává vált oldalnegyedre esnie. Valami csalétekre volt szükség, mely mindenkinek szól, bármi is a magánvéleménye, s amelynek az a jelentősége, hogy a kíváncsisággal helyettesíti a politikát... Ha egyszer adva volt a kiindulópont, a 40 frankos előfizetési díj, akkor a hirdetésen

* „Némi megfigyelőképességgel könnyű észrevenni, hogy az a lány, aki nyolc órakor gazdagon kiöltözve, elegáns ruhában jelent meg, ugyanaz, mint aki kilenckor grizettként lép föl, tízkor pedig parasztasszonynak látszik." (F.-F.-A. Béraud: *Les filles publiques de Paris, et la police qui les régit.* Leipzig, 1839. I. köt., 51. old.)

keresztül szükségszerűen el kellett jutni a tárcaregényhez."[42] S ugyanez magyarázza az ilyen írások magas díjazását is. Dumas 1845-ben olyan szerződést kötött a *Constitutionnel*-lel° és a *Presse*-szel, amely öt évre legkevesebb 63 000 frank évi honoráriumot biztosított a számára évenként legalább tizennyolc kötet szállítása esetén.[43] Eugène Sue a *Párizs rejtelmei*-vel 100 000 frankot keresett. Kiszámították, hogy Lamartine ötmillió frank honoráriumot kapott az 1838 és 1851 közötti időszakban. Az *Historie des Girondins*-ért,° amely először tárca alakjában jelent meg, 600 000 frankot kapott. A napi irodalom áruinak busás díjazása elkerülhetetlenül visszaélésekhez vezetett. Előfordult, hogy a kiadók, amikor megvásároltak egy kéziratot, fenntartották maguknak a jogot, hogy azt az általuk választott szerző neve alatt jelentessék meg. Aminek az volt a feltétele, hogy néhány sikeres regényíró nem volt valami kényes az aláírására. A dologról a *Regény-gyár, Alexandre Dumas és Társainak Vállalata* című pamflet szolgál érdekes részletekkel.[44] A *Revue des deux mondes*° írta akkoriban: „Ki tudja a címét az összes könyvnek, amelyet Dumas úr jegyzett? Tudja-e akár ő maga? Ha nem vezet naplót, amelynek »tartozik« és »követel« rovata van, egészen bizonyos, hogy elfelejtette már nem egy gyermekét, akinek törvényes, természetes vagy mostohaapja volt."[45] Az a szóbeszéd járta, hogy Dumas egy egész csapat szegény irodalmárt dolgoztatott pincéiben. Tíz évvel a nagy folyóirat leleplezései után, még 1855-

42 Alfred Nettement: *Histoire de la littérature française sous le Gouvernement de Juillet.* 2-e éd. Paris, 1859. 1. köt., 301–302. old.

43 Vö. Ernest Lavisse: *Histoire de France contemporaine. Depuis la révolution jusqu'à la paix de 1919.* 5. köt.: S. Charléty: *La monarchie de juillet (1830–1848).* Paris, 1921. 352. old.

44 Vö. Eugène de Jacquot Mirecourt: *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et Compagnie.* Paris, 1845.

45 Paulin Limayrac: *Du roman actuel et de nos romanciers.* Megj. *Revue des deux mondes.* Tome XI., 14-e année, nouvelle série, 1845. 953–954. old.

ben is a következő színes leírást olvashatjuk az egyik kis bohémiapban; egy sikeres regényíróról van szó, akit a szerző De Santisnak nevez: „Hazaérkezvén, De Santis úr gondosan bezárkózik ... és kinyit egy rejtekajtócskát a könyvespolca mögött. – Meglehetősen piszkos, rosszul megvilágított szobácskába jut. Kócos hajú férfi ül a szobában, lúdtollal kezében, s komor, de alázatos pillantással fogadja. Mérföldnyi távolságból felismerni benne az igazi regényírót, még ha egyszerű minisztériumi hivatalnok volt is egykor, aki a *Constitutionnel* olvasásából tanulta meg Balzac mesterségét. Ő az igazi szerzője a *Csontterem*-nek, ő a regényíró”*[46] A második köztársaság idején a parlament kísérelte meg, hogy harcba szálljon a mindenen eluralkodó tárcaműfajjal. A folytatásos regények részleteire példányonként egy centime-os adót vetettek ki. A reakciós sajtótörvények, amelyek korlátozták a véleményszabadságot, s így nagyobb jelentőséggel ruházták föl a tárcát, rövid idő elteltével hatályon kívül helyezték ezt a rendelkezést.

A tárca magas díjazása és nagy kelendősége hírnevet szerzett az irodalmi áru szállítóinak a közönség körében. Némelyik nem riadt vissza tőle, hogy népszerűségét anyagi eszközeivel kombinálva vesse be: szinte magától megnyílt előttük a politikai karrier. A korrupció új formái alakultak ki így, s ezek súlyosabb következményekkel jártak, mint az ismert szerzők nevével való visszaélés. Ha az irodalmárban politikai becsvágy támadt, akkor kézenfekvő volt a kormány számára, hogy azt helyes irányba terelje. Salvandy gyarmatügyi miniszter 1846-ban felajánlotta Alexandre Dumas-nak, hogy utazzon a kormány költségén – 10 000 frankot szántak a vállalkozásra –

* A „négerek" alkalmazása nem korlátozódott a tárcaírásra. Scribe névtelen munkatársak sokaságát dolgoztatta dialógusain.

46 Paul Saulnier: *Du roman en général et du romancier moderne en particulier.* Megj. *Le bohème. Journal non politique.* 1-re année, No. 5. 29 avril 1855. 2. old.

Tuniszba, s csináljon propagandát a gyarmatoknak. Az expedíció nem sikerült, sok pénzt öltek bele, és az egész egy kisebb interpellációval végződött. Sue szerencsésebb volt a *Párizs rejtelmei*-vel; a regény sikerének hatására a *Constitutionnel* előfizetőinek száma 3600-ról 20 000-re emelkedett, s 1850-ben a szerzőt Párizs munkásai 130 000 szavazattal képviselővé választották. A proletár választók nem nyertek valami sokat ezzel; Marx a korábban elért választási sikerek jelentőségét gyengítő, „érzelgős kommentár"-nak nevezi az ügyet.[47] Tehát az irodalom megnyitotta a politikai pályát a sikeresek előtt, és megfordítva, politikai pályafutásuk előnyösen befolyásolta műveik kritikai fogadtatását. Erre Lamartine esete az egyik példa.

Lamartine döntő sikerei, a *Méditations* és az *Harmonies*,° arra az időre esnek, amikor a francia paraszt még birtokon belül érezte magát meghódított parcelláján. Egyik meglehetősen naiv költeményében – Alphonse Karrhoz intézte – a költő a szőlősgazdához hasonlítja a maga munkáját.

Tout homme avec fierté peut vendre sa sueur!
Je vends ma grappe en fruit comme tu vends ta fleur,
Heureux quand son nectar, sous mon pied qui la foule,
Dans mes tonneaux nombreux en ruisseaux d'ambre coule,
Produisant à son maître, ivre de sa cherté,
Beaucoup d'or pour payer beaucoup de liberté![48]

47 Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte.* Id. kiad. 68. old. [MEM 8. köt., 146. old.]

48 Alphonse de Lamartine: *[Oeuvres poétiques complètes.* Ed. Guyard. Paris. 1963. 1106. old. *(Lettre à Alphonse Karr.)*] [„Büszkén árulja mind, mit verítéke ad: / én szőlőfürtömet, mint te virágodat, / boldogan, míg csorog, lábam alatt tapodva, / nektárja ámbraként a tág hordó-torokba; / így nyer a gazda, várt hasznától részegen, / sok pénzt, hogy rajta sok szabadságot vegyen." Tótfalusi István fordítása.]

Ezek a sorok, melyekben Lamartine paraszti prosperitásként magasztalja a maga sikerét, és büszkélkedik vele, hogy milyen nagy honoráriumot kap termékéért a piacon, különösen akkor tanulságosak, ha nem annyira erkölcsi oldaláról* nézzük a dolgot, hanem inkább úgy, mint Lamartine osztály-érzületének kifejeződését. A parcellás paraszt osztály-érzületéről van szó. Ez határozza meg, egy darabon, Lamartine költészetének történetét. A parcellás paraszt helyzete válságosra fordult a negyvenes évek elején. Eladósodott. Parcellája „már nem az úgynevezett hazában van, hanem a jelzálogkönyvben".[49] Ez véget vetett a paraszti optimizmusnak, amin a Lamartine lírájára jellemző felmagasztosító természetszemlélet alapult. „... ha az újonnan keletkezett parcella, összhangban lévén a társadalommal, függőségben a természeti erőktől s alávetvén magát az őt felülről oltalmazó tekintélynek, természetszerűleg vallásos volt, az adósságoktól zilált, a társadalommal és a tekintéllyel meghasonlott, a saját korlátoltságából kiűzött parcella természetszerűleg vallástalanná válik. Az ég egészen csinos ráadás volt az éppen elnyert keskeny földsávhoz, kiváltképpen mert az hozza az időjárást; de sértéssé válik, mihelyt a parcelláért kárpótlásul tukmálják rá a parasztra."[50] Ennek az égnek voltak a felhővonulatai Lamartine költeményei, miként ezt Sainte-Beuve már 1830-ban kimondta: „A táj, amely fölé Lamartine mintegy égboltot emel..., André Chénier költésze-

* Az ultramontán Louis Veuillot így ír Lamartine-hoz intézett nyílt levelében: „Valóban nem tudná Ön, hogy »szabadnak lenni«, ez inkább azt jelenti, hogy megvetni az aranyat! Ön pontosan úgy termeli a könyveit – kereskedelmi célra –, mint a zöldséget vagy a bort, hogy megteremtse magának azt a szabadságot, amit aranyért meg lehet vásárolni!" (Louis Veuillot: *Pages choisies.* Avec une introduction critique par Antoine Albalat. Lyon, Paris, 1906. 31. old.)

49 Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte.* Id. kiad. 122–133. old. [MEM 8. köt., 192. old.]

50 Marx: i. m. 122. old. [MEM 8. köt., 191. old.]

te."[51] S ez az égbolt egyszer s mindenkorra beomlott, amikor a francia parasztok 1849-ben Bonaparte elnökségére szavaztak. Lamartine-nak is része volt benne, hogy így választottak.* „Bizonyára nem gondolta volna – írja a forradalomban játszott szerepéről Sainte-Beuve –, hogy olyan Orpheusszá kell válnia, ki a barbároknak ezt a rohamát tereli és mérsékeli arany lantjának hangjaival."[52] Baudelaire szárazon csak annyit mond Lamartine-ról, hogy „egy kicsit szajha, egy kicsit prostituált".[53]

Baudelaire alighanem mindenki másnál élesebb szemmel vette észre e csillogó jelenség kétes oldalait. Ami bizonyára összefüggött azzal, hogy neki magának sosem volt valami sok része ilyen csillogásban. Porché nézete szerint nagyon úgy fest a dolog, hogy Baudelaire-nek ott kellett elhelyeznie kéziratait, ahol éppen vevőt talált rájuk.[54] „Baudelaire-nek – írja Ernest Raynaud – mindenütt szélhámossággal kellett számolnia; olyan kiadókkal volt dolga, akik a nagyvilági emberek, a műkedvelők és a kezdők hiúságára spekuláltak, s csak akkor fogadtak el egy kéziratot, ha előfizetők voltak rá."[55] Baudelaire saját viselkedése pedig megfelelt ezeknek az állapotoknak.

* Az akkori párizsi orosz követ, Kiszeljov jelentései alapján Pokrovszkij kimutatta, hogy az események úgy zajlottak le, ahogyan Marx már annak idején, az *Osztályharcok Franciaországban* című munkájában elképzelte. Lamartine 1849. április 6-án biztosította a követet, hogy csapatokat fog összevonni a fővárosban – ezt az intézkedést a polgárság később az április 16-i munkástüntetésekkel próbálta igazolni. Lamartine-nak az a megjegyzése, hogy körülbelül tíz napra van szüksége a csapatok összevonásához, valóban kétes fénybe állítja ezeket a tüntetéseket. (Vö. M. N. Pokrowski: *Historische Aufsätze.* Wien, Berlin, 1928. 108–109. old.)

51 *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme.* Nouvelle édition. (Poésies de Sainte-Beuve. 1-re partie.) Paris, 1863. 159–160. old.

52 Sainte-Beuve: *Les Consolations.* Id. kiad. 118. old.

53 Idézi François Porché: *La vie douloureuse de Charles Baudelaire.* Paris, 1926. 248. old.

54 Vö. Porché: i. m. 156. old.

55 Ernest Raynaud: *Ch. Baudelaire.* Étude biographique et critique suivie d'un essai de bibliographie et d'iconographie baudelairiennes. Paris, 1922. 319. old.

Ugyanazt a kéziratot több szerkesztőségnek is benyújtja; úgy ad ki utánnyomásokat, hogy ezt nem tünteti föl rajtuk. Baudelaire már egészen korán minden illúzió nélkül tekint az irodalmi piacra. 1846-ban írja: „Bármilyen szép is egy ház, mindenekelőtt – mielőtt szépsége kiderülne – ennyi méter széles és ennyi méter magas. – S ugyanígy az irodalomban is, mely a legértékesebb anyagból való – mindenekelőtt a hasábok kitöltésére szolgál; s az irodalmi építésznek, hacsak nem ígér nyereséget már a puszta neve, bármi áron meg kell szabadulnia árujától."[56] Baudelaire mindvégig rossz helyzetben volt az irodalmi piacon. Úgy számítják, hogy egész munkásságával nem keresett többet 15 000 franknál.

„Balzac kávéval tette tönkre magát, Musset elpusztult a sok abszinttől, ... Murger, mint éppen a minap Baudelaire is, kórházban halt meg. És ezek között az írók között egy sem volt szocialista!"[57] – írja Jules Troubat, Sainte-Beuve magántitkára. Baudelaire minden bizonnyal kiérdemelte az elismerést, amellyel az utolsó mondat adózik neki. De azért nagyon jól látta az irodalmárok valóságos helyzetét. Szokása volt, hogy a kurvákkal hasonlítsa össze őket, s mindenekelőtt saját magát. Erről szól az eladó múzsához – *La muse vénale* – írott szonett. A nagy bevezető költemény – *Au lecteur*° – annak az embernek a nem éppen előnyös szerepében mutatja be a költőt, aki gyónását „jó zsíros bér"-rel fizetteti meg. Egyik legkorábbi versében, mely nem került be *A romlás virágai*-ba, egy utcalányhoz fordul. A második szakasz:

56 II. köt., 385. old.
57 Id. Eugène Crépet: *Charles Baudelaire.* Etude biographique, revue et mise à jou- par Jacques Crépet. Paris, 1906. 196–197. old.

Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme;
Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme,
Je tranchais du tartufe et singeais la hauteur,
Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur.[58]

Az utolsó versszak – „Cette bohême-là, c'est mon tout" – minden további nélkül befogadja a bohémek testvériségébe ezt a teremtést. Baudelaire tudta, hogy mi a helyzet az irodalmárokkal; összevissza kószál a városban, és elvetődik a piacra is; azt gondolja, hogy csak körülnéz, valójában pedig már vevőt keres magának.

58 I. köt., 209. old. [„A lelkét adta el, hogy ne járjon mezítláb; / de Isten tudja, hogy nem én voltam-e inkább / álszent képmutató, mintsem ő, a bukott, / én, ki író vagyok s eszméket árulok." – Az utolsó versszak első sora: „Kincsem és mindenem nékem . . ." *Válogatott művei.* 238. old. Kálnoky László fordítása.]

II

A KÓSZÁLÓ

Az író, ha egyszer eljutott a piacra, úgy néz ott körül, mint egy panorámában. Külön irodalmi műfaj őrizte meg első tájékozódási kísérleteit. Panoráma-irodalomnak nevezhetnénk. *Le livre des Cent-et-un,*° *Les Français peints par eux-mêmes,*° *Le diable à Paris,*° *La grande ville*° – nem véletlen, hogy ezek a könyvek a panorámákkal egy időben élvezték a főváros kegyeit. Különálló vázlatokból állnak, melyeknek anekdotaszerű előadásmódja mintha csak a panorámák plasztikus előterét utánozná, a bennük foglalt információk készlete pedig mintha a szélesen kitáruló háttereket. Számos szerző hozzájárulásából születtek. Ezek a gyűjteményes kötetek ugyanannak a kollektív szépirodalmi munkának a termékei, amelyeknek Girardin a tárcarovatban nyitott helyet. Szalonköntösbe bújtatva jelenik meg bennük az az irodalom, amely eredendően utcai koptatásra készült. Kiemelkedő helyet foglaltak el ebben a műfajban a „physiologies"-nek nevezett szerény füzetecskék. Típusokat követnek nyomon, ahogyan azok a piacot szemügyre vevő írónak megjelennek. A fiziológus a párizsi élet minden alakját felvázolja a mozgó utcai árustól az opera előcsarnokában díszelgő ficsúrokig. Ez a műfaj – nagy pillanata a negyvenes évek elejére esett – a tárca magasiskolája volt, és Baudelaire nemzedéke kijárta ezt az iskolát. De neki magának nem sokat jelentett a dolog; jól mutatja ezt, hogy milyen korán rátért a saját útjára.

1841-ben hetvenhat új fiziológiát számoltak össze.[1] De ettől az évtől kezdve egyre kevesebb jelenik meg, s a polgárkirálysággal együtt eltűnik ez a mindenestül kispolgári műfaj. Legnagyobb mestere, Monnier az önmegfigyelés rendkívüli képességével megáldott nyárspolgár. A fiziológiák sehol sem törnek át a korlátoltság horizontján. Miután a típusokkal eleget foglalkoztak, a város fiziológiája kerül sorra. Megjelent a *Paris la nuit, Paris à table, Paris dans l'eau, Paris à cheval, Paris pittoresque, Paris marié.*° Amikor ez a forrás is kimerült, nekiláttak a népek „fiziológiájának". Nem felejtkeztek meg az állatok „fiziológiájáról" sem. Az állatok témája mindig csábító, ha valami ártalmatlan tárgyat kell keresni, és a korban nagyon is szükség van erre. Eduard Fuchs a karikatúra történetéről szóló tanulmányaiban kimutatta, hogy a fiziológiák divatjának kezdetét az ún. szeptemberi törvények jelzik – vagyis az 1836-ban bevezetett szigorúbb cenzúrarendeletek. A tehetséges és a szatírán iskolázott művészek egész csapata szorult ki egy csapásra a politikából. S ha ez a grafikában megtörténhetett, a kormány húzása nyilván még sikeresebbnek bizonyult az irodalomban, ahol nem lehetett egy Daumier politikai energiájához hasonlót találni. Tehát a reakció az a feltétel, amely érthetővé teszi, „hogy miért alakult ki Franciaországban ... a polgári életnek ez a kolosszális revüje ... Mindent fölvonultattak benne... az öröm és a bánat napjait, a munkát és a pihenést, a házasélet erkölcseit és az agglegények szokásait, a családot, otthont, gyermeket, iskolát, társaságot, színházat, típusokat, foglalkozásokat."[2]

1 Vö. Charles Louandre: *Statistique littéraire. De la production intellectuelle en France depuis quinze ans.* Dernière partie. Megj. *Revue des deux mondes.* Tome 20, 17e année, nouvelle série. 15 novembre 1847. 686–687. old.

2 Eduard Fuchs: *Die Karikatur der europäischen Völker.* Első rész: *Vom Altertum bis zum Jahre 1848.* 4. kiad. München, 1921. 362. old.

A leírások kényelmessége jól illik azoknak az embereknek a habitusához, akik a városban kószálva, az aszfalton róják botanikai gyűjtőútjaikat. De már akkoriban sem lehetett mindenütt szabadon csatangolni. Haussmann előtt a legtöbb járda keskeny volt, és kevés védelmet nyújtott a járművekkel szemben. A passzázsok nélkül a városi kószálás nem válhatott volna olyan jelentőssé. Egy 1852-es képes párizsi útikalauzban olvashatjuk: „A passzázsok – az ipari fényűzés új találmánya – üveggel fedett, márvánnyal borított átjáróudvarok, egész háztömböket szelnek át, melyeknek tulajdonosai összefogtak e spekuláció céljára. A felülről megvilágított udvarok mindkét oldalán a legelegánsabb üzletek sora húzódik, az ilyen passzázs egy egész kis város, egy egész kis világ." S ebben a világban érzi otthon magát a kószáló, ő az, aki „a sétálók és a dohányosok kedvenc tartózkodási helyét, a mindenféle kis mesterség küzdelmének porondját"[3] hozzásegítette, hogy megtalálja a maga krónikását és filozófusát. Saját magát pedig ott, a passzázsokban segítette hozzá a biztos hatású gyógyszerhez az unalom ellen, mely dúsan tenyészik a jóllakott reakció baziliszkusz-szemének pillantása alatt. „Aki unatkozik a sokaság között, az ostoba, ostoba, azt én megvetem!" – Guys-nak ezt a mondását Baudelaire hagyományozta ránk.[4] A passzázs valami közbenső az utca és az enteriőr között. S a fiziológiák éppen a tárca bevált fogásával élnek: enteriőrré teszik a bulvárt. A kószálónak az utca a lakása, éppúgy otthon érzi magát a házak homlokzatától közrefogva, mint a polgár a szoba négy fala között. Számára a csillogó, zománcozott cégtábla legalább olyan faldísz, mint a polgár szalonjában az olajfestmény; a házfal az írópultja, oda támasztja jegyzetfüzetét;

[3] Ferdinand von Gall: *Paris und seine Salons.* 2. köt. Oldenburg, 1845. 22. old.
[4] II. köt., 333. old. [Baudelaire: *Válogatott művészeti írásai.* Szerk. Csorba Géza. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964. 137. old. Csorba Géza fordítása.]

könyvtára az újságosbódé, és a kávéházi terasz az erkély, ahonnan munka után letekint udvarára. Az élet a maga teljes sokféleségében és változatainak egész kimeríthetetlen gazdagságában csak a szürke utcakövek között és a despotizmus szürke háttere előtt bontakozik ki – ez volt a politikai hátsó gondolat abban az irodalomban, amelyhez a fiziológiák tartoztak.

Ez az irodalom társadalmilag sem volt valami tiszta dolog. A rengeteg furcsa vagy együgyű, megnyerő vagy zord karakterfigurában, akit a fiziológiák az olvasó elé állítanak, csak egy közös van: mind ártalmatlan, csupa bonhómia. Ilyennek látni embertársaikat, ez túlságosan távol esett az írók tapasztalatától, hogy ne valami egészen szokatlanul nyomós oknak kelljen tulajdonítanunk. Valami sajátos nyugtalanságból eredt. Az embereknek meg kellett szokniuk egy új, meglehetősen zavaró körülményt, mely csak a nagyvárosokra jellemző. Simmel igen szerencsés megfogalmazást° talált a dologra: „... aki lát, de nem hall, az sokkal ... nyugtalanabb, mint aki hall, de nem lát. Ez bizonyára nagyon fontos a nagyváros szociológiájára nézve. A nagyvárost az jellemzi, hogy a látás határozottan túlsúlyban van a hallással szemben, aminek a nyilvános közlekedési eszközök a fő okai. Mielőtt a tizenkilencedik században megjelentek az omnibuszok, vasutak és villamosok, az emberek sohasem kerültek olyan helyzetbe, hogy órákon át nézik egymást, de egyetlen szót sem váltanak."[5] Az új állapotok, miként Simmel felismeri, egyáltalán nem barátságosak. Már Bulwer úgy adta meg a nagyvárosi ember ábrázolásának hangnemét az *Eugene Aram*-ban, hogy Goethe megjegyzésére hivatkozott: minden ember, a legjobb és legnyomorultabb egyaránt, egy titkot cipel magával, mely mindenkinek a szemé-

5 Georg Simmel: *Mélanges de philosophie rélativiste. Contribution à la culture philosophique.* Traduit par A. Guillain. Paris, 1912. 26–27. old.

ben gyűlöletessé tenné, ha kiderülne[6] A fiziológiák kapóra jöttek az embereknek, segítségükkel mint valami semmiséget tolhatták félre az ilyesfajta nyugtalanító elképzeléseket. A fiziológiák, talán nem túlzás ezt mondani, a szemellenzői „a korlátolt városi állatnak",[7] akiről Marx beszél egy helyütt. Hogy valóban milyen jól beszűkítették a szemhatárt, ahol szükség volt rá, jól mutatja a proletár leírása Foucaud-nál, *A francia ipar fiziológiájá*-ban: „A nyugodt élvezetek egyenesen kimerítők a munkás számára. Hiába áll felhőtlen ég alatt a háza, hiába veszi körül a zöld, lengi át virágok illata és eleveníti meg a madarak csivitelése – a munkás tétlen, s ezért nem hatnak rá a magányosság örömei. De ha véletlenül egy távoli gyárból jövő éles hang vagy sivítás üti meg a fülét, legyen akár egy üzem hajtóművének egyhangú csörömpölése, máris felderül a homloka. Megremeg az örömtől, ha felidézi a magas gyárkéményből szálló füstöt, az üllőre zúduló döngő csapásokat. Visszaemlékezik a boldog napokra, amikor munkáját a feltalálók szelleme irányította."[8] A vállalkozó, aki elolvasta e sorokat, alighanem nyugodtabban tért pihenőre.

Valóban az volt a legkézenfekvőbb, hogy barátságos képet adjanak egymásról az embereknek. A fiziológiák ezáltal beleszövődtek a párizsi élet képzelgéseibe. De azért ezzel a módszerrel nem lehetett sokra jutni. Az emberek találkoztak egymással, mint adós és hitelező, eladó és vevő, munkaadó és alkalmazott – elsősorban mint konkurrenseket ismerték egymást. Hosszú távon kevés sikerrel kecsegtetett, hogy konkurrensükben valami ártalmatlan különcöt próbáljanak láttatni velük.

6 Vö. Edward George Bulwer Lytton: *Eugene Aram. A Tale.* By the Author of *Pelham, Devereux* etc. Paris, 1832. 314. old.
7 Marx és Engels: *Über Feuerbach.* A *Deutsche Ideologie* első része. Megj. *Marx–Engels Archiv.* Szerk. D. Rjazanov. 1. köt. Frankfurt am Main, 1926. 272. old. [MEM 3. köt., 50. old.]
8 Foucaud: i. m. 222–223. old.

Ezért hamar kialakult ebben az irodalomban a dolgoknak egy másik felfogása is, mely sokkal megnyugtatóbban hatott. Ez a XVIII. századi fiziognómusokra támaszkodik. De semmi köze sincs a régi fiziognómia komolyabb igyekezetéhez. Lavaternál vagy Gallnál a spekuláció és a rajongás mellett a valódi tapasztalat is szerepet kapott. A fiziológiák az ő hitelükből éltek, semmit sem adtak, ami a sajátjuk lett volna. Mindenkit biztosítottak afelől, hogy nem kell tárgyismerettel terhelnie magát, és mégis képes megállapítani a járókelők foglalkozását, jellemét, származását és életmódját. A fiziológiákban úgy jelent meg ez a képesség, mint amivel a tündérek már a bölcsőben megajándékozzák a nagyvárosi embert. Amikor efféle bizonyosságokra kerül sor, Balzac mindenki másnál inkább elemében van. A fenntartás nélkül tett kijelentésekre való hajlam nagyon megfelel az ilyesminek. „A lángész – írja például – oly világosan kiütközik az emberből, hogy a tudatlan tökfilkó is észreveszi, ha egy nagy művész megy el mellette a párizsi utcán."[9] Delvau, Baudelaire barátja, aki talán a legérdekesebb figura volt a tárca kis mesterei között, azt tartotta magáról, hogy éppoly könnyen meg tudja különböztetni a párizsi közönség különböző rétegeit, mint egy geológus a kőzetek rétegződéseit. Ha ez valóban lehetséges, akkor a nagyvárosi élet távolról sem olyan nyugtalanító, mint amilyennek az emberek vélik. Akkor üres gondolat-sziporka volt csupán Baudelaire kérdése: „Mit számítanak az erdő és a préri veszedelmei a civilizáció mindennapi összeütközéseihez és megrázkódtatásaihoz képest? Akár a bulváron fonja be áldozatát, akár az ismeretlen erdőkben ejti el zsákmányát, nem az örök ember, vagyis a legtökéletesebb ragadozó állat-e az ember?"[10]

9 Honoré de Balzac: *Le cousin Pons.* Ed. Conard. Paris, 1914. 130. old. [Balzac: *Emberi színjáték.* Magyar Helikon, 1962–1964. 6. köt., 633. old. Kilényi Mária fordítása.]
10 II. köt., 637. old. [*Válogatott művei.* 343. old. Rónay György fordítása nyomán.]

A bulváron áldozatul esett emberre Baudelaire a „dupe" kifejezést használja: akit az orránál fogva vezetnek, balek; ellentéte az emberismerő. Minél veszélyesebbé válik a város, annál több emberismeretre van szükség – gondolják –, hogy működni lehessen benne. Pedig a kiéleződő konkurrenciaharc valójában azt teszi a legelsővé az emberek számára, hogy parancsoló módon juttassák kifejezésre érdekeiket. És ha arra kerül sor, hogy mérlegelnünk kell valakinek a viselkedését, sokkal többre megyünk azzal, ha pontosan ismerjük az érdekeit, mintha lényét ismernénk. A képesség tehát, amellyel a kószáló annyira szeret dicsekedni, inkább ama bizonyos idolumok° közé tartozik, melyeknek már Bacon is a piacon jelölte ki a helyét. Baudelaire nemigen hódolt ennek az idolumnak. Hitt az eredendő bűnben, s ez felvértezte az ellen, hogy higgyen az emberismeretben. De Maistre-rel tartott, ki maga is Bacon tanulmányozásával kapcsolta össze a dogmatikát.

A fiziológiák íróinak olcsó kis nyugtatószerei hamar túlhaladottá váltak. Viszont nagy jövő várt arra az irodalomra, amelyik a városi élet nyugtalanító és fenyegető vonásaihoz tartotta magát. Ez az irodalom is a tömeggel foglalkozott. De más módszerrel, mint a fiziológiák. Nem sokat törődik a típusok meghatározásával, inkább azt kutatja, hogy mik a funkciói magának a tömegnek a nagyvárosban. Egyik ilyen funkciója különösen szembeszökő volt, már a XIX. század fordulóján fölhívta rá a figyelmet egy rendőri jelentés. „Sűrű tömegben élő népesség között – írja egy titkosrendőr 1798-ban – szinte lehetetlen kitartani a helyes életvitel mellett; valamennyi ember ismeretlen szinte az összes többi számára, s így senki előtt sem kell pirulnia."[11] A tömeg itt úgy jelenik meg, mint az

11 Idézi Adolphe Schmidt: *Tableaux de la révolution française.* Publiés sur les papiers inédits du département et de la police secrète de Paris. 3. köt. Leipzig, 1870. 337. old.

aszociális elemek menedéke, ahol megbújhatnak üldözőik elől. A dolog veszélyes oldala idejekorán megmutatkozott. Ebből ered a detektívtörténet.

Terror idején, amikor mindenkiben van valami az összeesküvőből, egyben mindenki abba a helyzetbe kerül, hogy a detektív szerepét játssza. S éppen a kószáló ennek a szerepnek a legfőbb várományosa. „A megfigyelő – írja Baudelaire – olyan fejedelem, aki mindenütt megőrzi inkognitóját."[12] A kószáló tehát akarata ellenére detektívvé válik, s ez társadalmilag nagyon kapóra jön neki. Ez igazolja a semmittevést. A kószáló indolenciája csak látszat. Éber megfigyelőt takar, aki szemmel tartja a gonosztevőket. Így meglehetősen széles tér nyílik a detektív előtt, hogy kibontakoztassa önérzetét. A reagálás olyan formáit alakítja ki, amelyek megfelelnek a nagyváros tempójának. Röptében csípi el a dolgokat, s azt képzeli, hogy ezzel a művészhez vált hasonlóvá. Mindenki dicséri a rajzoló gyors ceruzáját. Balzac általában a művész művész voltát akarja a felfogás gyorsaságához kötni.* Nyomozói szimat a kószáló könnyed nemtörődömségével egyesítve: ez adja Dumas regényének, a *Párizs mohikánjai*-nak vázát. A hős úgy indul kalandra, hogy követ egy papírdarabot, amelyet elenged a szélben. Bármilyen nyomot követ a kószáló, mind valamilyen bűntetthez vezeti. Ez sejteti, hogy – hiába volt benne annyi józan számítás – mennyire belejátszott a detektívtörténet is a párizsi élet képzelgéseibe. A bűnöző ekkor még nem dicsőül meg a detektívregényben, de ellenfele igen, és még inkább megdicsőülnek a vadászterületek, ahol a bűnözőt üldözik. Messac kimutatta, hogyan használtak fel evégett Cooper-től átvett

* Balzac a *Seraphitá*-ban arról a „belső látás"-ról beszél, „mely a lélekre, miként vászonra, sebes egymásutánban felvetíti a világ legellentétesebb tájait". [*Emberi színjáték.* 10. köt., 419. old. Szőllősy Klára fordítása.]

12 II. köt., 333. old. [*Művészeti írásai.* 136. old.]

elemeket.[13] Az érdekes az, hogy egyáltalán nem takargatják Cooper hatását, hanem egyenesen hivalkodnak vele. A *Párizs mohikánjai*-nál ez már a címben is megnyilvánul; a szerző azzal kecsegteti az olvasót, hogy őserdőt és prérit nyit meg előtte Párizsban. A harmadik kötet belső címoldalán levő fametszetről vett kép egy akkoriban kevéssé forgalmas, bozóttal benőtt utcát mutat; alatta ez olvasható: „A d'Enfer utca őserdeje." A kiadói prospektus egy sziporkázó ötlettel villantja föl az összefüggést (a lelkes szerző kezét sejtjük a dologban): „Párizs – a mohikánok... Ezek a nevek úgy ütköznek egymásnak, mint két idegen óriás szájából az Állj! Ki vagy? Szakadék választja el őket, s ezen villan át a szikrája az elektromos fénynek, amelynek Alexandre Dumas a forrása." Féval már korábban világvárosi kalandokra indított egy rézbőrűt. Tovah-nak hívták, és sikerült egy fiákerben úgy megskalpolnia négy fehér útitársát, hogy a kocsis nem is vette észre. A *Párizs titkai* mindjárt az elején megemlíti Coopert, és azt ígéri, hogy a párizsi alvilágból vett hősei „éppoly távol állnak a civilizációtól, mint azok a vadak, akiket Cooper oly remekül ábrázolt". De különösen Balzac hivatkozott folyton Cooperre mint példaképére. „... a rettegés poézisa, melyet az amerikai őserdők mélyén egymással hadakozó törzsek cselvetései terjesztettek el, s amelyből Cooper oly sokat merített, most a párizsi élet sok apró részletét lelkesítette át. Azokban az emberpéldányokban, akikre az öreg Peyrade° fenyegetett életének védelme volt bízva, a járókelők, a boltok, a kocsik, egy-egy magános személy, aki valami ablak mögött állt, mindezek ugyanazt a borzongó érdeklődést keltették, aminőt Cooper regényeiben kelt egy fatörzs, egy hódépítmény, egy

13 Vö. Régis Messac: *Le „Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique.* Paris, 1929.

szikla, egy bölénybőr, egy mozdulatlanul lebegő csónak vagy egy falomb, mely a víz fölé hajlik." Balzac cselekményszövése tele van olyan játékokkal, amelyek formailag az indián- és a detektívtörténet között helyezkednek el. Hamar kifogásolni kezdték olyan műveit, mint a *Mohikán spencerben* vagy a *Huron szalonkabátban.*[14] Hippolyte Babou pedig, aki közel állt Balzachoz, ezt írta 1857-ből visszatekintve: „Balzac ... ledönti a falakat, hogy szabad útja legyen a megfigyelésnek ... mi meg az ajtónál hallgatódzunk, más szóval police detective-ként viselkedünk ... ahogyan angol szomszédaink mondják a maguk prűd módján."[15]

Az a detektívtörténet, amelynek érdekessége a logikai konstrukcióban rejlik – a bűnügyi novellában ennek nem kell okvetlenül meglennie – Poe elbeszéléseinek fordításával jelent meg Franciaországban. *Marie Roget titokzatos esete, A Morgue utcai kettős gyilkosság, Az ellopott levél.* Baudelaire adoptálta a műfajt ezeknek a mintadaraboknak a lefordításával. Poe műve teljesen beleolvadt az ő sajátjába; és Baudelaire úgy hangsúlyozza ezt, hogy a módszerrel vállal közösséget, amely Poe-nál minden műfajban azonos marad. Poe az újabb irodalom technikájának egyik legnagyobb mestere. Mint Valéry megjegyzi,[16] ő volt az első, aki a tudományos elbeszéléssel, a modern kozmogóniával, a patologikus jelenségek ábrázolásával kísérletezett. Úgy tekintette e műfajokat, mint egy bizonyos módszernek az egzakt folyományait, s általános érvényt követelt a módszer számára. S éppen ebben állt Baudelaire Poe mellé; az ő szellemében írja: „Nincs távol az az idő, amikor meg fogják érteni, hogy az olyan irodalom, mely nem akar

[14] Vö. André Le Breton: *Balzac. L'homme et l'oeuvre.* Paris, 1905. 83. old.
[15] Hippolyte Babou: *La vérité sur le cas de M. Champfleury.* Paris, 1857. 30. old.
[16] Vö. Baudelaire: *Les fleurs du mal.* Ed. Crès. Paris, 1928. – Introduction de Paul Valéry.

bajtársiasan együtt menetelni a tudománnyal és a filozófiával, csak gyilkos és öngyilkos irodalom lehet."[17] A detektívtörténet – ez volt a legnagyobb hatású Poe technikai vívmányai közül – eleget tesz Baudelaire követelményének. E műfajnak az elemzése hozzátartozik a baudelaire-i életmű elemzéséhez, bár Baudelaire maga sohasem írt ilyen történetet. Mint disiecta membra° három is megvan a detektívtörténet lényeges elemei közül *A romlás virágai*-ban: az áldozat és a tetthely *(Gyönyörök mártírja)*, a gyilkos *(A gyilkos bora)* és a tömeg *(Esti szürkület)*. De a negyedik hiányzik, az, amelyik lehetővé teszi az értelemnek, hogy áthatoljon az indulatokkal telített atmoszférán. Baudelaire azért nem írt detektívtörténetet, mert ösztönstruktúrája lehetetlenné tette számára, hogy azonosuljon a detektívvel. A számítás, a konstruktív mozzanat nála az aszociális elemek oldalán van. Baudelaire túl jól ismerte Sade-ot, hogysem konkurrálni tudott volna Poe-val.*

A detektívtörténet eredeti társadalmi tartalma az, hogy az ember nyomai elmosódnak a nagyvárosi tömegben. Poe behatóan foglalkozik e motívummal legterjedelmesebb detektívnovellájában, a *Marie Roget titokzatos esete*-ben. Poe detektívje, Dupin lovag itt nem a látott dolgokból indul ki munkájában, hanem a napi sajtó beszámolóiból. A hírek kritikai elemzése adja az elbeszélés vázát. Egyebek között a bűntett elkövetésének időpontját kell megállapítani. Az egyik lap, a *Commerciel* azt az álláspontot képviseli, hogy a meggyilkolt lányt közvetlenül azután tették el láb alól, hogy elhagyta anyjának lakását. „»Nem lehetséges – írja a lap –, hogy egy fiatal nő, akit több ezer ember ismert, ne találkozzék olyan járókelővel, aki felismeri az arcát, ha csak három utcasaroknyi távolságra

* „Mindig vissza kell nyúlni Sade-hoz . . . hogy magyarázatot találjunk a rosszra." II. köt., 694. old.

17 II. köt., 424. old.

jut is el...« Így az képzeli el a dolgot, aki részt vesz a nyilvánosság előtt zajló életben és régóta párizsi lakos; az ilyen ember egyébként is szinte mindig a középületek környékén mozog. Meghatározott időközökben teszi meg útjait oda-vissza, s egy körülhatárolt övezeten belül, ahol az övéhez hasonló ügyekben járó emberekkel találkozik; érdekes a számukra, s ezért megjegyzik alakját. Marie-ról viszont feltételezhetjük, hogy a városban tett szokásos útjai rendszertelenek voltak. A szóban forgó esetben pedig valószínűnek kell tartanunk, hogy útja eltért a szokásostól. A *Commerciel* láthatólag egy olyan párhuzamból indult ki, amely csak akkor állna fönn, ha mind a két kérdéses személy végigment volna az egész városon. Ebben az esetben, feltéve hogy mindkettejüknek azonos számú ismerőse van, valóban azonos esélyük lett volna, hogy ugyanannyi ismerőssel találkozzanak. Ami engem illet, lehetségesnek, sőt roppant valószínűnek tartom, hogy Marie bármelyik úton eljuthatott otthonról a nagynénjéhez, és nem találkozott senkivel, akit ismert vagy aki őt ismerte volna. Hogy helyesen ítéljük meg a kérdést és tárgyszerű választ adjunk rá, azt kell meggondolnunk, hogy milyen mérhetetlen különbség van akár a legfelkapottabb ember ismerőseinek száma és Párizs összlakossága között."[18] Ha figyelmen kívül hagyjuk, hogy milyen összefüggésben merül fel Poe-nál ez az okoskodás, akkor a detektív elveszíti kompetenciáját, de a probléma azért érvényes marad. Egyik változatában éppen ez szolgál alapjául *A romlás virágai* híres darabjának, a *Találkozás egy ismeretlennel* (A une passante) című szonettnek:

18 Edgar Poe: *Histoires extraordinaires.* Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire: *Oeuvres complètes.* 5. köt.: *Traductions I.* Ed. Calmann Lévy.) Paris, 1885. 484–486. old.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! – Fugtive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais![19]

Ebben a szonettben a sokadalom nem a bűnöző menedéke, hanem a költő elől elillanó szerelem vész el benne. Azt mondhatnánk, hogy itt a tömegnek nem a polgár életében, hanem az erotikus ember életében betöltött funkciójáról van szó. Első pillantásra negatív funkciónak látszik, de nem az. A jelenség, amely megigézi, nemcsak elvész a tömegben, egyedül ott merül föl. Szerelem első pillantásra? – amikor a városi ember

19 I. köt., 106. old. [„A kába utcazaj vad hangokat vetélt. / Mély gyászban karcsu hölgy, arcán szent szenvedéssel / suhant egyszerre el előttem, lusta kézzel / emelve ringatón a fodrot és szegélyt. / / Nemes, nagy, ideges lába szobor. Előre / görbedve, mint különc, ittam én, elbűvölt, / a kába mézet és a gyilkoló gyönyört / szeméből, mely fakó ég s viharok szülője. / / Egy villám ... s újra éj! – Óh, illanó csoda, / kinek tekintete lelkem újjászülötté / igézte – az örök időn látlak-e többé? / / Másutt – óh, messze majd! későn! talán *soha* ... / Mit sejtem, merre szállsz? Mit sejted, merre bolygok? / Te, kivel – s tudtad ezt! – lehettem volna boldog!" *Válogatott művei.* 123–124. old. Babits Mihály fordítása.]

megmámorosodik, az inkább szerelem utolsó pillantásra. A találkozás időpontja a „soha"; csak látszólag hiúsul meg a szenvedély, valójában csak most kap lángra. Elég benne a költő; s ebből a tűzből nem támad főnix. Az első tercina újjászületése olyan képet ad az eseményről, amely a megelőző versszak fényében nagyon kérdésesnek látszik. Nem azért görbed előre a teste, mert minden ízét átjárja a jelenség s összeroskad tőle; inkább a magányos ember sokkja ez, akin hirtelen úrrá lesz a vágy. Azzal, hogy hozzáteszi: „mint különc", szinte kimondja a dolgot; a költő hangsúlyozza, hogy a nő gyászban van, de nem azért, mintha titokzatossá akarná tenni. Voltaképpen szakadék van a történést leíró négysorosok és a tercinák között, amelyek fölmagasztosítják a történést. Amikor Thibaudet azt mondja, hogy „csak nagyvárosban keletkezhettek"[20] ezek a verssorok, akkor megreked a felszínen. Egy belső kép fejeződik ki bennük, az, hogy a nagyváros a szerelemre is rásütötte bélyegét.*

Kárpótolni magát, amiért a magánélet nem hagy nyomot a nagyvárosban – Lajos Fülöp óta megtalálni a polgárságban ezt a törekvést. A négy fal között tesznek rá kísérletet. Mintha becsületüket tennék föl rá, hogy a nyomot, melyet ha nem is földi napjaik, de legalább használati tárgyaik és rekvizitumaik hátrahagynak, egy örökkévalóságig ne hagyják megsemmisülni. Fáradhatatlanul lenyomatokat vesznek mindenféle tárgyról; azon vannak, hogy tartója vagy tokja legyen mindennek: papucsnak és zsebórának, hőmérőnek és tojásospohárnak, evő-

* Az utcán meglátott ismeretlen iránti szerelem motívumát megtaláljuk a korai George egyik költeményében. Ő azonban nem veszi észre a legfontosabbat – az áramlatot, amellyel az alak tovasodródik a költő előtt. Elfogódott elégia lesz az egészből. A beszélő pillantása, miként hölgyének kénytelen bevallani, „még a tiédbe sem merült, / már vágytól fátyolosan tovarebbent". (Stefan George: *Hymnen Pilgerfahrten Algabal.* 7. kiad. Berlin, 1922. 23. old. [Tótfalusi István fordítása.] Baudelaire semmi kétséget nem hagy afelől, hogy *ő* mélyen belenézett az ismeretlen szemébe.

20 Albert Thibaudet: *Intérieurs. Baudelaire, Fromentin, Amiel.* Paris, 1924. 22. old.

eszköznek és esernyőnek. A bársony- és plüsshuzatokat szerették, mert ezeken megmarad minden érintés nyoma. A Makart-stílus,° a második császárság végének stílusa számára a lakás valamiféle skatulya lesz. E stílus úgy fogja föl a lakást, mint az ember tárolására szolgáló dobozt; e dobozba ágyazza be az embert az összes hozzá tartozó holmikkal együtt, úgy megőrizve nyomukat, ahogyan a természet megőrzi a gránitban a kihalt fauna lenyomatát. De nem szabad megfelejtkezni a folyamat másik oldaláról sem. Nyomatékot kap az így megőrzött tárgyak valóságos vagy szentimentális értéke. Kivonják őket a profán szemek látóköréből; különösen jellemző, hogy sajátos módon elmossák körvonalaikat. Nem kell csodálkoznunk rajta, hogy a vagyonos polgárságnál is találkozunk az ellenőrzés elleni védekezéssel, ami az aszociális elemeknek második természetévé válik. – E szokásokban annak a szövegnek a dialektikus illusztrációját látjuk, amely a *Journal officiel*-ben jelent meg sok folytatásban. Balzac már 1836-ban így írt a *Modeste Mignon*-ban: „Szegény francia nők, próbáljatok ismeretlenek maradni, próbáljatok bármilyen vékony szálú kis regénykét szőni ebben a civilizációban, mely nyilvántartja a kocsik érkezését és indulását a köztereken, számba veszi és kétszer is lepecsételi a leveleket, egyszer föladáskor, egyszer kézbesítéskor, megszámozza a házakat, az adólajstromban ott őrzi a lakások tervrajzát is, miután apróra ellenőrizte minden ki- és bejáratukat, s rövidesen az ország minden talpalatnyi földjét utolsó hüvelykjéig, legkisebb porcikájáig feltérképezi kataszteri ívein...”[21] A francia forradalom óta az ellenőrzés egyre szélesebb és egyre sűrűbb szemű hálója borította be a polgári életet. A nagyvárosi házak beszámozásából jól meg le-

21 Balzac: *Modeste Mignon.* Ed. du Siècle. Paris, 1850. 99. old. [*Emberi Színjáték.* I. köt., 403. old. Rónay György fordítása.]

het ítélni, hogy mennyire haladt előre a szabályozás. Napóleon közigazgatása tette kötelezővé Párizsban 1805-ben. Ez az egyszerű rendőrségi intézkedés – legalábbis a proletár kerületekben – ellenállásba ütközött; a Saint-Antoine negyedről, ahol az asztalosok laktak, még 1864-ben is így beszéltek: „Ha ennek a külvárosnak valamelyik lakójától megkérdezzük a lakcímét, biztosan a ház nevét fogja megmondani, nem a rideg, hivatalos házszámot."[22] Persze az ilyen ellenállás csak időlegesen bírta feltartóztatni a hatóságok törekvését: sokszoros nyilvántartással ellensúlyozni, hogy elvesznek a nyomok, mert az ember eltűnik a nagyvárosi tömegben. Baudelaire éppoly nyomasztónak találta ezt, mint valami bűnöző. Hitelezői elől menekülve kávéházakban vagy olvasótermekben húzódott meg. Megesett, hogy egyszerre két lakást is fenntartott, de azokon a napokon, amikor a lakbér esedékes lett volna, egy harmadik helyen, barátainál töltötte az éjszakát. Így hányódott a városban, amely a kószálónak már rég nem volt az otthona. Minden ágy, ahová lefeküdt, „lit hasardeux"[23] volt a számára. Crépet összeszámolta, hogy Baudelaire-nek tizennégy párizsi lakcíme volt 1842 és 1858 között.

Az adminisztratív ellenőrzés fenntartásához technikai segédeszközöket is igénybe kellett venni. Az azonosítási eljárás, amelynek mércéje akkoriban a Bertillon-féle módszer volt, kezdetben az aláíráson alapult. A fényképezés föltalálása fordulatot hoz az eljárás történetében. Olyan nagy jelentősége van a kriminalisztikában, mint a könyvnyomtatás föltalálásának az irodalomban. A fényképezés teszi először lehetővé, hogy tartósan és pontosan megőrizzék egy ember nyomait. A detektív-

22 Sigmund Engländer: *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen.* 5. rész. Hamburg, 1864. 126. old.
23 I. köt., 115. old. [*Válogatott művei.* 132. old. Szabó Lőrinc fordításában: „hazárd nyoszolya".]

történet éppen abban a pillanatban születik meg, amikor megteszik ezt a legdöntőbb lépést az inkognitó meghódításának folyamatában. Azóta vége-hossza nincs a fáradozásnak, hogy szavakban és ténylegesen megőrizzék és őrizetbe vegyék az embert.

Poe híres novellája, *A tömeg embere,* mintha röntgenkép volna egy detektívtörténetről. A körülvevő szövet, ami a bűnesetet teszi, nem látszik. Csak a váz marad meg: az üldöző, a londoni tömeg, s egy ismeretlen, aki úgy irányítja útját, hogy soha ne kerüljön ki a sokaságból. Ez az ismeretlen nem más, mint a Kószáló – a kószáló nagybetűvel. Baudelaire is így értette, amikor Guys-ról szóló esszéjében a kószálót „l'homme des foules"-nak° nevezte. De Poe leírásából hiányzik az az elnéző jóindulat, amivel Baudelaire közeledik ehhez az alakhoz. Poe számára mindenekelőtt olyan ember a kószáló, aki ellenségesnek érzi a társadalmat. Ezért keresi a sokaságot; s valahol itt kell keresni az okot is, amiért elrejtőzik a tömegben. Poe szándékosan elmossa a különbséget a kószáló és az aszociális elemek között. Az ember annál gyanúsabb, minél nehezebb előkeríteni. Miután hosszabb ideje követte emberét, az elbeszélő megpihen, s így foglalja össze magának felismerését: „»A bűnözés szellemének megtestesülése ez az öregember« – mondtam magamnak. »Nem tud egyedül lenni; a tömeg embere ő.«"[24]

De a szerző nemcsak ennek az embernek a számára veszi igénybe az olvasó érdeklődését; legalább annyira ráirányítja a tömeg ábrázolására is. A társadalmi dokumentum bemutatása miatt és a művészi hatás kedvéért egyaránt. A tömeg mindkét vonatkozásban kiemelkedő szerepet kap. Először az üti

24 Poe: *Nouvelles histoires extraordinaires.* Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire: *Oeuvres complètes.* 4. köt. *Traductions II.* Ed. Calmann Lévy.) Paris, 1887. 102. old.

meg az olvasót, hogy mennyire elragadtatottan figyeli az elbeszélő a tömeg színjátékát. Azt figyeli E. T. A. Hoffmann híres elbeszélésében° az unokafivér is sarokablakából. De milyen elfogódott a pillantása annak, aki saját otthonában elhelyezkedve néz ki. És milyen átható azé, aki a kávéház üvegtáblája mögül. A két megfigyelőállás különbsége Berlin és Párizs különbsége. Az egyik oldalon a magánzó; úgy ül erkélyablakánál, mint valami páholyban; ha jobban akarja látni, hogy mi történik a piacon, keze ügyében van színházi látcsöve. A másik oldalon a névtelen fogyasztó, aki beül a kávéházba, majd újra kimegy, mert vonzza az állandóan hozzásúrlódó tömeg elektromos hatása. Az egyik oldalon mindenféle kis zsánerképek, amelyek együtt színes metszetekből álló albumot alkotnak, a másikon egy vázlat, mely egy nagy rézmetszőt inspirálhatna; áttekinthetetlen sokaság, senki sem látja benne tisztán a másikat, senki sem egészen áttekinthető a másik számára. A német kispolgár szűkös határok közé van szorítva. És mégis, hajlamait tekintve, Hoffmann a Poe-k és Baudelaire-ek családjából való. Az utolsó írásainak eredeti kiadásához fűzött életrajzi jegyzetekben olvashatjuk: „A szabad természetnek Hoffmann sohasem volt valami nagy barátja. Az emberek, érintkezni velük, megfigyelni vagy pusztán látni őket, ez mindennél előbbre való volt a számára. Ha nyáron sétálni ment, ami szép időben minden este megtörtént, ... nemigen került útjába olyan bormérés vagy cukrászda, ahová be ne tért volna, hogy megnézze, kik vannak ott."[25] Egy Dickens később újra és újra arról panaszkodik, hogy utazásai során nélkülöznie kell az utcai lármát, amely pedig okvetlenül szükséges számára az alkotáshoz. „El sem tudom mon-

25 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Ausgewählte Schriften.* 15. köt. *Leben und Nachlass.* Írta és szerkesztette Julius Eduard Hitzig. 3. köt. 3. kiad. Stuttgart, 1839. 32–34. old.

dani, mennyire hiányoznak az utcák – írta 1846-ban Lausanne-ből, ahol a *Dombey és fiá*-t írta. – Mintha adnának valamit az agyamnak, amit, ha dolgozni kell, nem nélkülözhet. Egy hétig, két hétig remekül tudok írni valami eldugott helyen; azután egyetlen Londonban töltött nap elég hozzá, hogy ismét felrázzon és nekilódítson. De nap mint nap e nélkül a varázslámpa nélkül írni, borzalmasan fárasztó munka ... Alakjaim szinte megdermednek, ha nincs körülöttük a tömeg."[26] Baudelaire sok kivetnivalót talált az általa annyira gyűlölt Brüsszelen, de volt egy dolog, ami különös utálattal töltötte el: „Nincsenek kirakatok. A kószálás, ami annyira kedves a fantáziával megáldott népeknek, Brüsszelben lehetetlen. Semmi látnivaló, az utcák használhatatlanok."[27] Baudelaire szerette a magányt, de a tömegben akart magányos lenni.

Poe történetének folyamán besötétedik. A mesélő elidőzik a gázlámpáktól megvilágított városnál. Az utca mint enteriőr, ahogyan a kószáló képzelgéseiben összeáll a jelenség, szinte elválaszthatatlan a gázvilágítástól. Az első gázlámpák a passzázsokban gyulladtak ki. Baudelaire gyermekkorának idejére esik a kísérlet, hogy a szabadban is alkalmazzák őket: a Place Vendôme-on kandelábereket állítottak föl. III. Napóleon alatt gyors ütemben növekedett a párizsi gázlámpák száma.[28] Javult a közbiztonság; a tömeg éjszaka is otthon érezhette magát a nyílt utcán; a lámpák sokkal biztosabban kirekesztették a csillagos eget a nagyváros képéből, mint a magas házfalak. „Behúzom a függönyt a Nap mögött; ágyban van már, aho-

26 Idézi Franz Mehring: *Charles Dickens.* Megj. *Die Neue Zeit* 30 (1911–1912), 1. köt., 622. old. [Franz Mehring: *Esztétikai barangolások.* Kossuth Könyvkiadó, 1969. 17. old. Széll Zsuzsa fordítása.]

27 II. köt., 710. old.

28 Vö. Marcel Poëte és mások: *La transformation de Paris sous le Second Empire.* Exposition de la Bibliothèque et des travaux historiques de la ville de Paris. Organisée avec le concours des collections de P. Blondel. Paris, 1910. 65. old.

gyan illik; mostantól csak a gázláng fényét látom."*[29] A Hold és a csillagok már említésre sem érdemesek.

A második császárság fénykorában a főutcák üzletei nem zártak be este tíz előtt. Az éjszakai élet nagy korszaka volt ez. „Az ember – írta Delvau a *Párizsi órák*-nak abban a fejezetében, amelyet az éjfél utáni második órának szentelt – időnként kipihenheti magát; megállók és állomások meg vannak engedve; aludni azonban senkinek nincs joga."[30] A Genfitónál Dickens vágyakozva gondol vissza Genovára, ott két mérföldnyi kivilágított utca állt rendelkezésére, ahol éjszaka összevissza kóborolhatott. Később, amikor a passzázsok elnéptelenedésével a kószálás is kiment a divatból, s a gázlámpa sem számított többé előkelőnek, egy utolsó kószálónak, aki szomorúan keresztülballagott az üres Passage Colbert-en, a kandeláber pislákolása már csak a gázláng szorongását látszott kifejezni: kifizetik-e hó végén a díjat?[31] Ekkoriban született Stevenson panaszos írása a gázlámpák eltűnése miatt. Mindenekelőtt azt a ritmust vágyja vissza, ahogyan a lámpagyújtogatók végigjárták az utcákat az egyik lámpától a másikig. Valamikor ez a ritmus bontotta meg az alkony egyhangúságát, most viszont egy durva sokk, amikor az egész város egy csapásra elektromos fénybe borul. „Ilyen fénynek nem volna szabad, csak gyilkosokra és hazaárulókra hullania, vagy az őrültekházában kellene a folyosót világítani vele – a borzalmat, a borzalmat fokozni, arra való."[32] Sok minden szól amellett, hogy a gázvilágítást csak utólag találták olyan idillikusnak,

* Ugyanez a kép az *Esti szürkület*-ben is: az ég bezárul, mint valami nagy alkóv; vö. I. köt., 108. old. [*Válogatott művei.* 125. old.]

29 Julien Lemer: *Paris au gaz.* Paris, 1861. 10. old.

30 Alfred Delvau: *Les heures parisiennes.* Paris, 1866. 206. old.

31 Vö. Louis Veuillot: *Les odeurs de Paris.* Paris, 1914. 182. old.

32 Robert Louis Stevenson: *Virginibus Puerisque and Other Papers.* London, é. n. 192. old. *(A Plea for Gas Lamps.)*

mint Stevenson, aki a nekrológot írta róla. Ezt bizonyítja mindjárt a kérdéses Poe-szöveg. Aligha lehet borzongatóbban ábrázolni e fénynek a hatását: „A gázlámpák sugarai előbb még gyengék voltak, birkóztak csak az alkonyi fénnyel. De azután felülkerekedtek, és villogó, éles fényt vetettek maguk körül. Minden feketének látszott és csillogott, mint az ébenfa, amelyhez Tertullianus stílusát szokták hasonlítani."[33] „A ház belsejében – olvashatjuk Poe-nál egy másik helyen – egészségtelen a gázlámpa. Lobogó, éles fénye árt a szemnek."[34]

Miként a fény, amelyben mozog, komornak és sötétnek látszik maga a londoni tömeg is. És nemcsak a söpredék népség, amely az éj beálltával „mászik elő odújából".[35] A magasabb beosztású tisztviselők osztályát így írja le Poe: „Hajuk többnyire meglehetősen kopaszodott már, s a legtöbbnek egy kicsit elállt a jobb füle, mivel arra használták, hogy ott tartsák a tollat. Mindkét kézzel szokta föltenni a kalapját, és mind régimódi arany óraláncot hordott."[36] Poe nem arra törekszik, hogy a közvetlenül látható dolgokat ábrázolja. Eltúlozza az egyformaságot, aminek a kispolgárok, belesüllyedvén a tömegbe, alá vannak vetve; felvonulásuk már-már uniformizált. Még furcsább, ahogyan a tömeg mozgását írja le: „Az előttem haladók többsége úgy festett, mint aki meg van elégedve magával, és két lábbal áll az életben. Úgy látszott, csak arra van gondjuk, hogy utat törjenek maguknak a tömegben. Összevonták szemöldöküket és gyors pillantásokat vetettek jobbra-balra. Ha a mellettük elhaladók meglökték őket, nem bosszankodtak; helyre rángatták ruhájukat, és siettek tovább. Mások-

33 Poe: *Nouvelles histoires extraordinaires*. Id. kiad. 94. old.
34 Poe: *Histoires grotesques et sérieuses*. (Charles Baudelaire: *Oeuvres complètes*. Ed. Crépet-Pichois. 10. köt.) Paris, 1937. 207. old.
35 Poe: *Nouvelles histoires extraordinaires*. Id. kiad. 94. old.
36 Poe: i. m. 90–91. old.

nak meg, és azért ők sem voltak kevesen, valami nyugtalanság látszott a mozgásán; arcuk kivörösödött, hadonásztak és beszéltek magukban, mintha úgy éreznék, éppen mert olyan megszámlálhatatlan sokaság veszi körül őket, hogy egyedül vannak. Ha föltartóztatta őket valaki, hirtelen abbahagyták a motyogást; viszont még hevesebben hadonásztak, szórakozott, kényszeredett mosollyal várták ki, amíg arrébbmegy, aki elállta az útjukat. Ha meglökték őket, mély meghajlással fordultak az illető felé, aki beléjük ütközött, és látszott, mennyire zavarban vannak."*[37] Azt gondolnánk, hogy félrészeg, nyomorult alakokról van szó. Valójában pedig „jó házból való emberekről, kereskedőkről, ügyvédekről és tőzsdeügynökökről" beszél.[38] Valami más van ebben, nem az osztályok pszichológiája.**

* Az *Esős nap*-ban van egy ezzel párhuzamos hely. A költeményt, bár másnak a neve alatt jelent meg, Baudelaire-nek tulajdonítják. (Vö. Charles Baudelaire: *Vers retrouvés*. Ed. Jules Mouquet. Paris, 1929.) Az utolsó sor analógiát mutat azzal, ahogyan Poe Tertullianust említi; ami azért is különösen figyelemreméltó, mert az a darab legkésőbb 1843-ban íródott – amikor Baudelaire még nem tudott Poe-ról.

> Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,
> Égoïste et brutal, passe et nous éclabousse,
> Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
> Partout fange, déluge, obscurité du ciel:
> Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ézéchiel!

(I. köt., 211. old.) [„Ránk ront mindegyik a síkos kövezeten / önzőn, durván, tovább zúdul s nyakunkba loccsan, / vagy futni kényszerít s megkerget távozóban. / Sár, vízözön, az ég sötét homályba vesz: / a zord Ezékiel zord álomképe ez!" *Válogatott művei*. 225. old. Kálnoky László fordítása.]

** Marx Amerikáról alkotott képe mintha ugyanabból az anyagból volna, mint Poe leírása. Marx kiemeli „az anyagi termelés lázasan ifjonti mozgását", s szerinte éppen ez volt az, ami „sem időt, sem alkalmat nem hagyott a régi szellemvilág eltörlésére". (Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Id. kiad. 30. old. [MEM 8. köt., 112. old.]) Az üzletembereknek még a fiziognómiájában is valami démoni van Poe-nál. Baudelaire-nél alkonyatkor úgy, olyan lomhán ébrednek föl a levegő ártalmas démonjai, mint az üzletemberek – „comme des gens d'affaire" (I. köt., 108. old.). Talán Poe szövege is hatással volt az *Esti szürkület*-nek erre a helyére.

37 Poe: i. m. 89. old.

38 Poe: i. m. 89–90. old.

Senefeldernek van egy litográfiája, amely egy játékkaszinót ábrázol. A képen látható alakok közül egyik sem játszik a szokásos módon. Valamennyi magánkívül van a szenvedélytől; az egyik a kitörő örömtől, a másik a partnereivel szemben érzett bizalmatlanságtól, a harmadik a nyomasztó kétségbeeséstől; egy közülük öngyilkosságra készül. A lap extravaganciája Poe-ra emlékeztet. Igaz, Poe nagyobb tárgyat választ, s eszközei is annak felelnek meg. Ő azt a fogást alkalmazza, hogy akár az öltözködésről, akár a viselkedésről van szó, az értelmetlen egyformaság révén juttatja kifejezésre, hogy az emberek, csak személyes érdekeikkel törődvén, mennyire be vannak zárva önmagukba, nem pedig a fellépés különbségein keresztül ábrázolja, mint Senefelder. A szervilitás, hogy akin az ütés csattan, az ráadásul még bocsánatot is kér, jól mutatja, honnan származnak az eszközök, amelyeket Poe itt fölhasznál. A bohóc repertoárjából. És nagyon hasonló módon használja őket, mint ahogyan később a groteszk akrobaták. E műfaj teljesítményeiben nyilvánvaló összefüggés van az ökonómiával. Az artista hirtelen mozdulatai a gép mozgását utánozzák – ez ad lökést az anyagnak –, és a konjunktúra mozgását is – ez az árunak ad lökést. Poe-nál az ábrázolt tömeg részecskéi hasonló mimézisét adják „az anyagi termelés lázas ... mozgásának" s egyben az e mozgáshoz tartozó üzleti formáknak is. Poe leírása azt előlegezi, amit a lunaparki elvarázsolt kastélyok billegő székei és hasonló trükkjei valósítanak meg, groteszk artistát csinál a kisemberből. Az emberek úgy viselkednek nála, mintha már csak reflexszerű megnyilvánulásokra volnának képesek. Működésük azáltal is különösen elembertelenedettnek hat, mivel Poe-nál kizárólag emberekről van szó. Ha a tömeg megtorpan, akkor ez nem azért történik, mert feltartóztatja a kocsiforgalom – a kocsikat nem is említi Poe –, hanem mert más tömegek állják az

útját. Ilyen természetű sokaság közepette nem virágozhat ki a kószálás szokása.

Párizs még nem tartott itt Baudelaire idejében. Néhol még komp szelte át azokon a helyeken, ahová később hidak kerültek. Még Baudelaire halálának évében fölmerülhetett az az ötlet egy vállalkozóban, hogy ötszáz gyaloghintóval szolgálja a jómódú lakosok kényelmét. Még közkedveltségnek örvendtek a passzázsok, ahol a kószáló nem volt kitéve annak, hogy látnia kelljen a járműveket, melyek nem tűrték meg a gyalogosok konkurrenciáját. Létezett már a járókelő, aki beékelődött a tömegbe; de létezett még a kószáló is, akinek mozgástérre van szüksége, és aki nem akar lemondani a privatizálásról. Dologtalanul vonul, mint valami személyiség; így tiltakozik a munkamegosztás ellen, mely specialistát csinál az emberekből. És a serénység ellen is tiltakozik. 1840 körül egy ideig azt kívánta a jó modor, hogy az ember teknősbékát vigyen sétálni a passzázsokba. A kószáló szívesen szabta tempóját a teknőcéhez. Ha rajta múlik, a haladásnak is meg kellett volna tanulnia ezt a lépést. De nem az övé lett az utolsó szó, hanem Tayloré, aki azt írta zászlajára, hogy „le a kószálással".[39] Néhányan idejekorán képet akartak alkotni maguknak arról, aminek be kell következnie. „A kószálóból – írja 1857-ben Rattier *Nincs többé Párizs* című utópiájában –, akit a kövezett utcákról és a kirakatok tájáról ismertünk, ebből a semmirekellő, jelentéktelen és mindig bámész kedvű alakból, aki mindig garasos emóciókra vadászott, és nem tudott másról, csak kövekről, fiákerekről és gázlámpákról, ... földműves, vincellér, vászongyáros, cukorfinomító, vasiparos lett."[40]

A tömeg embere bolyongásai során elvetődik egy nagy üzlet-

[39] Vö. Georges Friedmann: *La crise du progrès. Esquisse d'histoire des idées 1895–1935.* 2-e éd. Paris, 1936. 76. old.
[40] Paul-Ernest de Rattier: *Paris n'existe pas.* Paris, 1857. 74–75. old.

be, ahol még e kései időben is sokan vannak. Úgy mozog ott, mint aki ismeri a helyet. Voltak Poe idejében több emeletes áruházak? Akárhogy is, Poe „körülbelül másfél órát" töltet el a nyugtalan öregemberrel ebben az üzletben. „Egyik osztályról a másikra ment, még csak meg sem szólalt; üres tekintettel nézte az árukat."[41] Ha a passzázs a klasszikus formája az utcának mint enteriőrnek – ahogyan az utca a kószálónak megjelenik –, akkor az áruház nem más, mint e forma hanyatlásának megtestesülése. A végén az áruházba húzódik vissza a kószáló. Kezdetben az utca vált enteriőrré, most pedig ez az enteriőr válik utcává a számára, s úgy bolyong az árunak ebben a labirintusában, ahogyan egykor a városéban. Nagyszerű vonása Poe történetének, hogy a kószáló első ábrázolásába bele van szőve az is, hogy milyen alakban végzi a pályáját.

Jules Laforgue tette azt a megállapítást Baudelaire-ről, hogy elsőként beszélt Párizsról úgy, „mint aki napról napra fővárosban való létezésre van kárhoztatva".[42] De mondhatta volna, hogy elsőként beszélt arról az ópiumról is, amelyben ezek a kárhozottak – és csak ők – megkönnyebbülést találnak. A sokaság nemcsak a legújabb menedék, ahol megbújhatnak a kiközösítettek; a legújabb kábítószer is a kiszolgáltatottak számára. A kószáló ki van szolgáltatva a tömegnek. Helyzete ennyiben az áruéhoz hasonló. De nincs tudatában e sajátszerűségnek. Ami azért még nem kevésbé hat rá. Olyan boldogító hatással járja át a kószálót, mint valami kábítószer, és sok megaláztatásért képes kárpótolni őt. A kábulat, aminek átengedi magát, a vevők áradatától körülzúgott árué.

Ha az árunak valóban lelke van, ahogyan Marx néha tréfá-

41 Poe: *Nouvelles histoires extraordinaires.* Id. kiad. 98. old.
42 Jules Laforgue: *Mélanges posthumes.* Paris, 1903. 111. old.

san mondja,[43] akkor a lelkek egész birodalmában nem lehet még egyre akadni, amelyiknek ilyen nagy képessége van a megbékélésre. Hiszen minden emberben a vevőt kell látnia, akinek kezébe és házába illeni akar. És éppen a beleélés annak a kábulatnak a sajátossága, amelynek a kószáló a tömegben átadja magát. „A költőnek megvan az a páratlan előnye, hogy tetszése szerint lehet saját maga vagy más ember. Amikor csak akarja, tetszése szerint behatol bármely személyiségbe, ahogy a bolygó lelkek, melyek testet keresnek. Egyes-egyedül őneki: üres minden; és ha bizonyos helyek látszólag csukva maradnak előtte, az csak azért van, mert nem tartja érdemesnek, hogy odalátogasson."[44] Itt maga az áru beszél. Sőt, az utolsó szavak elég pontos fogalmat adnak arról is, amit az áru odasúg a szép és drága dolgokkal megrakott kirakat előtt elhaladó éhenkórásznak. Ezek a dolgok nem akarnak tudomást venni róla; az ő személyiségébe nem hatolnak be. Más szóval ennek a jelentős darabnak a mondásaiban – *A tömeg* – maga a fétis beszél, és Baudelaire szenzitív tehetsége annyira együtt rezdül a hangjával, hogy ihletének egyik forrása lesz ez: beleélni magát a szervetlen dolgokba.*

* Az első részben összegyűjtött sok bizonyítékhoz hozzátehetjük, mint a legnyomósabbak közül valót, az egyik *Spleen* című költeményt. Baudelaire előtt aligha volt költő, akinél egy ennek megfelelő sort lehetne találni: „Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées" (I. köt., 86. old.). [„Egy vén szoba vagyok, hol minden rózsa fonnyad" *Válogatott művei*. 84. old. Babits Mihály fordítása.] A vers minden ízében azon alapul, hogy a költő beleéli magát az anyagba. Ez az anyag kettős értelemben holt anyag: szervetlen, és ki van szakítva a forgalmi folyamatból:

Désormais tu n'est plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Saharah brumeux;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

43 Marx: *Das Kapital*. Id. kiad. 95. old. [MEM 23. köt., 87. old.]

44 I. köt., 420–421. old. [*Válogatott művei*. 269–270. old. Szabó Lőrinc fordítása.]

Baudelaire nagy ismerője volt a kábítószereknek. Mégsem vette észre egyik, társadalmilag meglehetősen fontos hatásukat. Ez abban áll, hogy a kábítószer rabjai a szer hatása alatt elbűvölővé válnak. Ugyanilyen hatás alá kerül maga az áru is, amikor kábító forgatagban körülzsongja a tömeg. Az átlagvevők számára a sok vásárló – s voltaképpen ez képezi a piacot, ami az árut áruvá teszi – fokozza annak vonzerejét. Amikor Baudelaire „a nagyvárosok vallásos mámoráról" beszél,[45] akkor ennek az állapotnak alighanem az áru a meg nem nevezett szubjektuma. És „a léleknek" az „a szent prostitúciója", amelyhez képest „nagyon kicsi, nagyon szűk körű és nagyon gyenge" az, amit „az emberek szerelemnek mondanak",[46] valóban nem lehet más – ha van értelme a szerelemmel való szembeállításnak –, mint az áru lelkének prostitúciója. „Cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe"[47] – mondja Baudelaire. Pontosan ez a költészet és pontosan ez a szeretet az, amit a prostituáltak igénybe vesznek a maguk számára. Ők már régen kipróbálták a nyílt piac minden titkát; az árunak ebben semmi előnye nem volt velük szemben. Ingerlő hatásaik közül nem egy a piacon alapul, s ezekből a hatalom megannyi eszköze válik. Ilyen eszközök gyanánt veszi igénybe őket Baudelaire az *Esti szürkület*-ben:

(I. köt., 86. old.) [„Ó eleven tömeg! nem vagy te más ma tán itt, / mint tétlen borzadály-övezte szürke gránit, / mely Szahara-fenék ködén bóbiskol át! / Vén szfinx, kit elfeledt a gondtalan világ, / kit mappa nem mutat, s kinek vadult szeszélye / csak akkor zeng, mikor napnyugta süt föléje!" *Válogatott művei*. 84. old. Babits Mihály fordítása.]

A szfinx képében, mely lezárja a költeményt, az a komor szépség jelenik meg, amelyet a passzázsok boltajtót őrző figuráin néha még ma is fel lehet ismerni.

45 II. köt., 627. old. [*Válogatott művei*. 332. old. Rónay György fordítása.]

46 I. köt., 421. old. [*Válogatott művei*. 270. old. Szabó Lőrinc fordítása.]

47 I. köt., 421. old. [„... a léleknek az a szent prostitúciója, amely a maga teljességében adja magát, költészetét és szeretetét, annak, ami váratlanul jelentkezik, az ismeretlennek, amely elhalad előtte." *Válogatott Művei*. 270. old. Szabó Lőrinc fordítása.]

A travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s'allume dans les rues;
Comme une fourmillière elle ouvre ses issues;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.[48]

Csak a hatalmas tömegű lakosság engedi meg a prostitúciónak, hogy szétterjedjen a város nagy részére. Csak a tömeg teszi lehetővé a szexuális objektumnak, hogy belekábuljon a százféle ingerhatásba, amelyet egyben maga áraszt.

Nem mindenkire hatott kábítóan a nagyvárosi utca közönségének színjátéka. Jóval azelőtt, hogy Baudelaire megírta *A tömeg* című prózai költeményét, Friedrich Engels vállalkozott rá, hogy ábrázolja a londoni utca forgatagát. „Különös dolog egy olyan város, mint London, ahol órák hosszat kóborolhatunk anélkül, hogy a végének akár csak a kezdetét látnók, hogy akár a legkisebb jel is a vidék közelségére engedne következtetni. Ez az óriási centralizáció, két és fél millió embernek ez az összezsúfolódása egy ponton, megszázszorozta ennek a két és fél milliónak az erejét... Csak később tűnik ki, mennyi áldozatba került mindez. Ha az ember néhány napig rótta a főutcákat,... csak akkor veszi észre, hogy ezeknek a londoniaknak legjobb tulajdonságaikat kellett feláldozniuk, hogy létrehozzák a civilizációnak azokat a csodáit, amelyektől hemzseg városuk, hogy száz meg száz erőt, amely bennük

48 I. köt., 108. old. [„Imbolygó sugarak, szélvert fények alatt / a Prostitúció utcán-teren kigyúllad; / hangyaboly-ajtain csápjai messze nyúlnak; / mindenfelé törl rejtélyes útjait, / mint ellenség, amely titkon szervezkedik; / úgy él a város ős mocskában a belek közt, / mint bennünk a galand elorzott ételek közt." *Válogatott művei.* 125–126. old. Szabó Lőrinc fordítása.]

szunnyadt, tétlenségre kárhoztattak, elnyomtak... Már az utca nyüzsgése is visszataszító, van benne valami, ami fellázítja az emberi természetet. Ez a legkülönbözőbb osztályokhoz és rendekhez tartozó száz- és százezernyi ember, akik itt egymás mellett elrohannak – vajon nem emberek-e mindannyian, akiknek azonos tulajdonságaik és képességeik vannak, akiknek egyaránt az az érdekük, hogy boldogok legyenek?... És mégis úgy rohannak el egymás mellett, mintha nem volnának közös céljaik, mintha semmi közük sem volna egymáshoz, mintha csak az az egyetlen hallgatólagos megállapodás volna köztük, hogy mindenki jobbra tartson a járdán, nehogy az egymással szembejövő emberáradat feltartóztassa egymást; de egyiknek sem jut eszébe, hogy embertársait csak egy pillantásra is méltassa. A brutális közöny és az a tény, hogy minden egyes ember lelketlenül csak személyes érdekeivel törődve magába zárkózik, annál visszataszítóbban ötlik szembe és annál sértőbb, minél több ilyen ember verődött össze egy kis területen..."[49] Az egyes embernek ebből a lelketlen, csak személyes érdekeivel törődő magába zárkózásából csak látszólag sikerül kitörnie a kószálónak, amikor az űrt, amelyet az ő saját személyes érdekei teremtenek benne, idegenek kölcsönvett, sőt kitalált érdekeivel tölti ki. Engels világos leírása mellett homályosabbnak tetszik, amikor Baudelaire ezt írja: „A tömegbe keveredés öröme a szám sokszorozódásán érzett élvezet rejtelmes kifejezése."[50] De világosabbá válik a kijelentés, ha úgy értelmezzük, hogy nem az ember, hanem inkább az áru álláspontjáról hangzik el. Amennyiben az ember – mint munkaerő – áruvá válik, természetesen nincs többé szüksége rá, hogy

49 Engels: *Die Lage der arbeitenden Klasse in England.* Személyes megfigyelések és hiteles források alapján. 2. kiad. Leipzig, 1848. 36–37. old. [MEM 2. köt., 241–242. old.]

50 II. köt., 626. [*Válogatott művei.* 331. old. Rónay György fordítása.]

maga helyezkedjék bele az áruba. Mennél inkább úgy tudatosul benne e létezési módja, mint olyasvalami, amit a termelési mód szab meg a számára – mennél inkább proletárrá válik –, annál jobban áthatja az árugazdaság jeges lehelete, annál kevésbé kedvére való, hogy beleélje magát az áruba. De a kispolgároknak az az osztálya, amelybe Baudelaire tartozott, még nem jutott ilyen messzire. A fokozatoknak ebben a sorában éppen a lesüllyedés kezdeténél tart. Egy napon az osztály sok tagjában elkerülhetetlenül fölmerült, hogy munkaereje árutermészetű. De ez a nap még nem jött el. Addig, ha szabad így mondani, el kellett ütniük az idejüket. És mivel ezenközben, legjobb esetben is, csak örömökben lehetett részük, az uralkodásban nem, éppen ezért a történelemtől kapott haladék időtöltés tárgya lett számukra. Aki időtöltést keres magának, az élvezetek után kutat. De magától értetődik, hogy ennek az osztálynak számára annál szűkebb volt a köre az elérhető élvezeteknek, minél inkább ezen a társadalmon *belül* akart hódolni nekik. Több lehetőséggel kecsegtetett, ha képesek voltak *benne* magában, a társadalomban élvezetet lelni. Ha ezt, hogy ily módon élvezzék társadalmukat, virtuozitásig akarták fokozni, attól sem riadhattak vissza, hogy az áruba beleéljék magukat. Kéjesen s egyszersmind szorongva kellett elmerülniök a beleélésben, ahogyan abból az előérzetükből fakadt, hogy mint osztálynak meg van szabva a sorsuk. Végül pedig olyan érzékek voltak csak alkalmasak a beleélésre, amelyek túlérett, bomlásnak indult, romlott dolgok ízét is élvezik. S Baudelaire-ben, aki úgy beszél versében egy kurtizánról, hogy „szive, mint húsa, puha bélű barackként – meurtri comme une pêche –, kész a bölcs vágyak fogára",* volt ilyen érzék. Ennek köszönhette, hogy örömét lelte benne, a társadalomban, bár félig már kiszakadt belőle.

* [I. köt., 112. old. *Válogatott művei.* 130. old. Babits Mihály fordítása.]

A tömeg színjátékát annak a magatartásával engedi hatni magára, aki ilyen élvezetnek adja át magát. E színjátéknak az a legnagyobb varázsa Baudelaire számára, hogy hatására kábulatba esik, s ilyen állapotban nem taszítja el magától a társadalmi valóságot. Tudatosan a valósághoz tartja magát, s így – bár mintegy kábulatban – „még" tudatában van a valóságos körülményeknek. A nagyváros ezért nála sohasem azon keresztül jut kifejezésre, hogy közvetlenül ábrázolja a lakóit. Baudelaire Párizsának nem vált volna javára az a könyörtelen közvetlenség, amellyel Shelley London lakosainak képében ragadja meg a várost.

A pokol Londonhoz hasonló,
soknépű és nagyfüstű város,
esett emberektől zsibongó,
s a tréfa ritka fehér holló;
sem irgalmas, sem igazságos.[51]

A kószáló fátylat borít e képre. S a fátyol nem más, mint a tömeg; az hullámzik a „vén metropoliszok zegzugrengetegében".[52] A tömeg teszi, hogy a borzalom is varázsosan hat rá.[53] Csak ha szétfoszlik s feltárul a kószáló előtt „valamelyik népes tér, melyből az utcai harc pusztaságot csinált",[54] akkor látja meg ő is a város igazi arcát.

Ha bizonyításra szorulna, hogy milyen óriási erővel hatott Baudelaire-re a tömeg élménye, elég az a tény, hogy ennek az élménynek a jegyében versenyre kelt Hugóval. Pedig nyil-

51 Percy Bysshe Shelley: *The Complete Poetical Works*. London, 1932. 346. old. (Peter Bell III.) [Shelley: *Versei*. Magyar Helikon, 1963. 357. old. Weöres Sándor fordítása.]
52 I. köt., 102. old. [*Válogatott művei*. 120. old. Szabó Lőrinc fordítása.]
53 Vö. I. köt., 102. old. [*Válogatott művei*. Uo.]
54 II. köt., 193. old. [*Művészeti írásai*. 92. old.]

nyilvánvalóan tudta róla, hogy ha valamiben erős, hát a tömeg ábrázolásában az. Dicséri Hugóban az „egyéni költői alkatot, ... mely kérdező jellegű",[55] és elismeri: nemcsak ahhoz ért, hogy világosan és tisztán visszaadja, ami világos, hanem megvan benne a nélkülözhetetlen homályosság is, ahol homályosnak és sötétnek kell lenni. A *Párizsi képek* közül hármat Hugónak ajánlott. Az egyik az emberekkel teli város invokációjával kezdődik: „Óh, nyüzsgő város, óh, álmokkal teli város!"[56] – egy másik öregasszonyokat követ a tömegben, a „nyüzsgő Párizson"[57] keresztül.* A tömeg új téma a lírában. Még az újító Sainte-Beuve-nél is úgy dicsérték, mint valami költőhöz illő dolgot, hogy „a tömeg elviselhetetlen a számára".[58] A költészet számára ezt a témát Hugo fedezte föl, amikor Jersey szigetén élt száműzetésben. Magányos parti sétáin jelenítette meg tagolt alakként a tárgyat, s azoknak a hatalmas antitéziseknek egyike segítette ebben, amelyek nélkülözhetetlenek voltak számára az ihlethez. A tömeg mint kontempláció tárgya kerül be Hugo költészetébe. A tomboló óceán a modellje, s az a gondolkodó hatol mélyére a tömegnek, melynek mint a tenger zúgásának adja át magát, aki az óceán örök színjátéka fölött elmélkedik. „Miként magányos szirtfokról átpillant a száműzött a nagy végzetterhes országokra, a népek múltjába is úgy tekint le ... Az ő sorsát, saját magát látja az események kavargó sokaságában, s azok megelevenednek benne, egybefolynak a természet hatalmaival, a tengerrel, a vihar-

* A ciklus – *A szegény anyókák* – harmadik darabja azzal is utal a versengésre, hogy szó szerint átvesz Hugo *Fantomok* című sorozatának harmadik költeményéből. Tehát megfelelés van Baudelaire egyik legtökéletesebb verse, és az egyik leggyengébb között, amelyet Hugo valaha is írt.

55 II. köt., 522. old. [*Válogatott művei.* 444. old. Réz Pál fordítása.]

56 I. köt., 100. old. [*Válogatott művei.* 118. old. Babits Mihály fordítása.]

57 I. köt., 103. old. [*Válogatott művei.* 120. old. Szabó Lőrinc fordítása.]

58 Sainte-Beuve: *Les consolations.* Id. kiad. 125. old. (A kijelentés, amelyet Sainte-Beuve kéziratból idéz, George Farcytól származik.)

tépte sziklákkal, a száguldó fellegekkel és mind a többi fenséges dologgal, ami feltárul a magányban és csendben élő ember előtt, aki a természettel érintkezik."[59] „L'océan même s'est ennuyé de lui"° – mondta Baudelaire Hugóról, iróniájának fénycsóvájával végigpásztázva a szirtfokon töprengő alakot. Átadni magát a természet színjátékának, Baudelaire nem érzett magában erre indíttatást. Az ő élménye a tömegről magán viselte a nyomát „a sérelemnek és ezer ütésnek", melyet a járókelő a város forgatagában elszenved, s amelytől csak még jobban fölébred én-tudata. (Lényegében ugyanezzel az én-tudattal ruházza föl Baudelaire a kószáló árut is.) Arra, hogy a gondolat mérőónját a világ mélységeibe vesse ki, sohasem ingerelte a tömeg. Hugo ellenben azt írja, hogy „a mélységek tömegek",[60] s ezzel mérhetetlen lehetőségek nyílnak meg érzékei előtt. Az a természetes-természetfölötti valami, ami tömegként hat rá, mindenütt egyaránt megjelenik neki, az erdőben, az állatvilágban, a hullámverésben; bárhol fölvillanhat egy pillanatra a nagyváros arca. A *Pente de la rêverie*° nagyszerű képet ad az élő dolgok összességének erről a promiszkuitásáról.

La nuit avec la foule, en ce rêve hideux,
Venait, s'épaississant ensemble toutes deux,
Et, dans ces régions que nul regard ne sonde,
Plus l'homme était nombreux, plus l'ombre était
profonde.[61]

59 Hugo von Hofmannsthal: *Versuch über Victor Hugo.* München, 1925. 49. old.
60 Idézi Gabriel Bounoure: *Abîmes de Victor Hugo.* Megj. *Mesures.* 15 juillet 1936. 19. old.
61 Hugo: *Oeuvres complètes.* Id. kiad. *Poésie.* 2. köt.: *Les orientales, Les feuilles d'automne.* Paris, 1880. 365. old. [„Rém-álmomban az éj s a tömeg egyre jött, / s közben ez is, az is mindinkább sűrűdött, / és a tájon, melyet pillantás át se járt még, / ahogy több lett a nép, úgy lett mélyebb az árnyék." Tótfalusi István fordítása.]

Foule sans nom! chaos! des voix, des yeux, des pas.
Ceux qu'on n'a jamais vus, ceux qu'on ne connaît pas.
Tous les vivants! – cités bourdonnant aux oreilles
Plus qu'un bois d'Amérique ou des ruches d'abeilles.[62]

A természetnek elemi joga van a városra, s ezt a jogát gyakorolja a tömeg révén. De nemcsak a természet az, ami ily módon érvényesíti a jogait. *A nyomorultak*-ban van egy meglepő hely, ahol az erdő szövevénye jelenik meg a tömegben való létezés őstípusaként. „Egy erdő nem találta volna meglepőnek, ami ebben az utcában lejátszódott; a törzsek és a cserjék, a magasra nőtt fű és a kibogozhatatlanul egymásba fonódott ágak sötét életet élnek; az áttekinthetetlen kavargáson valami láthatatlan suhan keresztül; az ember alatti dolgok ködön keresztül veszik észre az emberfelettit." Ebbe a képbe van beleágyazva az, ami a sajátos Hugónak a tömeggel kapcsolatos élményében. A tömegben érintkezésbe lép az ember alatti az ember fölött uralkodó hatalommal. Ez a promiszkuitás mind a többit magában foglalja. A tömeg Hugónál úgy jelenik meg, mint valami szörnyszülött, amelyet az ember alatti hatalmaktól fogantak az idomtalan, emberfeletti hatalmak. A látomásszerű hatásban, amely Hugónak a tömegről alkotott képét jellemzi, sokkal jobban érvényesül a társadalmi valóság, mint amikor – a politikában – engedni akarván neki, „realista" módon kezeli. A tömeg ugyanis valóban természeti erőknek a játéka, ha szabad ezt a kifejezést társadalmi viszonyokra alkalmazni. Egy utca, egy tűzvész, egy közlekedési baleset

62 Hugo: i. m. 363. old. [„Ó névtelen khaosz! léptek, hangok, szemek, / kit mind nem láttam, és kit nem ismerhetek. / Mind ki él! zsonganak fülembe városok már, / mint amerikai erdő, mint méhe-kaptár." Tótfalusi István fordítása.]

olyan embereket gyűjt össze, akik – ebben, hogy így összecsődültek – mentesek az osztályszerű meghatározottságtól. Konkrét csődületként jelennek meg, társadalmi tekintetben azonban elvontak maradnak, minthogy magukba zárkóznak, csak személyes érdekeikkel törődve. Modelljükként a vásárlók szolgálnak, akik a piacon – mindegyik a maga érdekét követve – a „közös ügyben" gyűlnek össze. Ezek a sokaságok gyakran csak statikus módon léteznek. Rejtve marad bennük, ami voltaképpen szörnyűvé teszi őket: az, hogy a magánszemélyek mint magánszemélyek csődülnek össze tömegesen véletlenszerű magánérdekeik hatására. De ha szembetűnővé válik az ilyen csődület – és a totalitárius államok gondoskodnak erről, mivel szándékukban áll klienseik tömeges összegyűjtése, permanensen és kötelezően mindenkire nézve –, akkor világosan megnyilvánul a dolog monstruózus jellege. Mindenekelőtt az érintettek számára. Úgy racionalizálják maguknak a piacgazdaság véletlenét, amely így összehozta őket, mint valami „sorsot", amiben a „faj" újból magára talál. Ezzel teret engednek a csordaösztönnek és a reflexszerű viselkedésnek. A nyugat-európai színpad előterében álló népek megismerkednek azzal a természetfölötti valamivel, mely Hugónak föltárult a tömegben. E mennyiség történelmi előjele az ő számára persze még ismeretlen volt. De azért életművében az is nyomot hagyott – egy sajátos torzulás, a spiritiszta szeánszokon készített jegyzőkönyvek alakjában.

A szellemek világával való kapcsolat – mely Jerseyn, mint ismeretes, egyaránt mélyen hatott Hugo életére és alkotómunkájára –, bármily furcsán hangzik is, mindenekelőtt a tömegekkel való kapcsolat volt számára, amiben a száműzött költőnek nem lehetett része. Ugyanis a tömeg a szellemek világának létezési módja. Hugo elsősorban úgy jelent meg saját magának, mint géniusz a géniuszok – szellemi ősei – nagy

gyülekezetében. A *William Shakespeare* oldalakon keresztül veszi sorra, hatalmas rapszódiákban, a szellem fejedelmeit Mózestől kezdve egészen Hugóig. Ezek azonban csak kis csapatát teszik ki az eltávozottak hatalmas seregének. Hugo khtonikus zsenije számára nem volt üres szó a római mondás: ad plures ire.° A holtak szellemei későn jöttek, az éj hírnökeiként, az utolsó szeánszon. A Jerseyn készült feljegyzések megőrizték üzenetüket: „Minden nagy ember két műben hat. Amit élőként alkot, és abban, amit szellemként... Az élő az első műnek szenteli magát. De az éjszaka mély csöndjében fölébred benne, ó borzalom, a szellem-alkotó. Hogyan? kiált föl a teremtmény, van még valami más is? Igen, feleli a szellem; fel hát, szedd össze magad; vonítanak a kutyák és a rókák, sötétség mindenütt, remeg a természet; összerándul Isten korbácsütése alatt... A szellem-alkotó látja a fantom-ideát. A szavak ellenkeznek és a mondat megborzong,... elsápad az üveg, félelem fogja el a lámpát... Vigyázz, te élő, vigyázz, ki csak egyetlen század embere vagy, vazallusa egy gondolatnak, mely a földről való. Mert ez itt a téboly, ez itt a sír, ez itt a végtelen, ez itt a fantom-idea."[63] A láthatatlan dolgok élménye által keltett kozmikus borzongás, melyet Hugo megörökít, valami egészen más, mint az a meztelen rettegés, amely Baudelaire-t fogja el a spleen állapotában. Nem is talált nála sok megértésre Hugo kísérlete. „Az igazi civilizáció – mondta Baudelaire – nem az asztaltáncoltatásban van." De Hugónak nem a civilizáció volt a fontos. Voltaképpen a szellemek világában érezte otthon magát. Ez a világ mondhatni kozmikus kiegészítője volt háztartásának, mely egyébként sem nélkülözte az iszonyatot. Az intim kapcsolat a jelenésekkel sokat eny-

63 Gustave Simon: *Chez Victor Hugo. Les tables tournantes de Jersey.* Procès-verbaux des séances. Paris, 1923. 306–308., 314. old.

hitett azon, ami ijesztő bennük. Ebben az intimitásban megvan a szorgos igyekezet eleme is, ami elárulja, hogy eléggé foszladozó jelenségekről van szó. Az éji kísértetek megfelelői a kor szokásos emlékmű-figurái: semmitmondó absztrakciók, gondolatok elmés vagy kevésbé elmés megtestesítései. A káosz hangjai mellett ilyen alakok szólalnak meg elfogulatlanul a jerseyi jegyzőkönyvekben: „A Dráma", „A Líra", „A Költészet", „A Gondolat" és hasonlók.

A szellemek világának megszámlálhatatlan serege Hugo számára – ezzel talán közelebb jutunk a rejtély megfejtéséhez – mindenekelőtt a közönséget jelenti. Hogy életműve ekkoriban befogadja a beszélő asztal motívumait, kevésbé furcsa, mint az, hogy már ez előtt is tudott alkotni. A túlvilág nem fukarkodott a tetszésnyilvánítással, s ebből a száműzetés idején valami előzetes képet kapott arról a mérhetetlen sikerről, melyre öregkorában, hazájába visszatérve számíthatott. Amikor hetvenedik születésnapján a főváros népe Avenue d'Eylau-i háza elé tódult, beteljesült a szirtfoknak vetődő hullám képe s egyszersmind a szellemek világának üzenete is.

Végül Victor Hugo forradalmi spekulációinak a forrása szintén a tömeg életének kifürkészhetetlen sötétsége. A *Fenyítések*-ben így írja le a szabadságot hozó napot:

> Le jour où nos pillards, où nos tyrans sans nombre
> Comprendront que quelqu'un remue au fond de l'ombre.[64]

A tömeg jegyében alkotott magának fogalmat az elnyomottakról. Megfelelhetett-e ez valami megbízható forradalmi belátásnak? Nem azt fejezi-e ki inkább, méghozzá igen világo-

64 Hugo: *Oeuvres complètes*. Id. kiad. *Poésie*. 4. köt.: *Les châtiments*. Paris, 1882. 397. old. *(Le caravane IV.)* [„Midőn majd vérszopó zsarnokaink – de sok van! – / megértik, hogy az árny mélyén valaki moccan." Tótfalusi István fordítása.]

kan, hogy ítélőképessége, bárminek tudható is be, eléggé korlátozott volt? 1848. november 25-én Hugo a nemzetgyűlésben szidalmazta Cavaignacot a júniusi felkelés barbár leverése miatt. De június 20-án, a nemzeti műhelyekről folytatott vitában ő mondta azt, hogy „a monarchiának henyélői voltak, a köztársaságnak naplopói vannak".* Hugónál egymás mellett találjuk meg a természet és a nép ölén alakuló élet mély megsejtését és a puszta reflexet, abban az értelemben, hogy megreked a felszínes napi nézeteknél és nagyon hiszékeny a jövőt illetően. Sohasem sikerült a kettő között átmenetet találnia; nem érezte szükségét ennek, s éppen ez volt a feltétele, hogy életműve olyan óriási igényeket támasztott, olyan óriási terjedelmű lett, sőt annak is, hogy olyan óriási hatást gyakorolt a kortársakra. *A nyomorultak* egyik fejezetében – *Az argó* – imponáló nyíltsággal fordítja szembe egymással tehetségének ezt a két oldalát. A költő, miután merészen bepillantott az alsó néprétegek nyelvének műhelyébe, így zárja gondolatait: „1789 óta a nép teljessége felolvad a megnemesült egyénben; nincs olyan szegény, akiből, ha van joga, ne sugározna valami, az éhező is érzi magában Franciaország tisztességét; a polgár méltósága az ő belső fegyverzete; a szabad ember lelkiismeretes, tudja, hogy szavazatával kormányoz."[65] Victor

* Pélin, az alsó bohémvilág jellegzetes képviselője így írt Hugónak erről a beszédéről lapjában: „Hugo polgártárs debütált a nemzetgyűlésben. Mint várható volt, fellengzősnek, pozőrnek és szájhősnek bizonyult. Ahogyan utolsó ravaszul rágalmazó falragaszán, most is naplopókról, nyomorról, semmittevőkről, lazzaronékról, a forradalom pretoriánusairól, condottierékről beszélt – egyszóval azért koptatta metaforáit, hogy a végén a nemzeti műhelyek elleni támadásnál kössön ki." (Aláírás nélkül: *Faits divers.* Megj. *Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme.* 1-re année, No. 1. Du 22 au 25 juin 1848. 1. old.) – Eugène Spuller-nál olvashatjuk: „Victor Hugo a reakció szavazataival került be a nemzetgyűlésbe." „Mindig a jobboldallal szavazott, eltekintve két-három kérdéstől, de ezekben a politika egyáltalán nem játszott szerepet." (Eugène Spuller: *Histoire parlementaire de la Seconde République suivi d'une petite histoire du Second Empire.* Paris, 1891. 111. és 266. old.)

65 Hugo: *Oeuvres complètes.* Id. kiad. *Roman.* 8. köt.: *Les misérables. IV.* Paris, 1881. 306. old. [*A nyomorultak.* II. köt., 185. old. Lányi Viktor fordítása.]

Hugo számára a lehető legsikeresebb irodalmi és a fényes politikai pályafutás tapasztalatainak tükrében jelentek meg a dolgok. Ő volt az első nagy író, aki gyűjtőneveket használt műveinek címében – *A nyomorultak, A tenger munkásai.* A sokaság nála, szinte ókori értelemben, a kliensek sokaságát jelentette – olvasóinak és választóinak tömegét. Egyszóval Hugo aztán igazán nem volt kószáló.

És annak a tömegnek, mely vele tartott s amellyel ő együtt haladt, nem volt Baudelaire-je. De azért nagyon is létezett, ez a tömeg, Baudelaire számára. Nap mint nap látnia kellett, s e látványon mérte le, milyen nagy saját sikertelensége. Bizonyára ezért is kereste a látványt. Kétségbeesett gőgje, mely így mintegy sokkszerűen uralkodott el rajta újra és újra, Victor Hugo dicsőségéből táplálkozott. De talán még ennél is jobban ingerelte Hugo politikai hitvallása. A citoyen hitvallása. Baudelaire-t nem tévesztette meg a nagyvárosi tömeg. Felismerte benne a néptömeget. Anyag akart lenni anyagából. A laicizmus, a haladás és a demokrácia zászlaja lengett a fejek fölött. E zászló felmagasztosította a tömegek életét. Eltakarta a küszöböt, mely az egyes embert elválasztotta a tömegtől. Baudelaire ezt a küszöböt őrizte, s ez különböztette meg Hugótól. De hasonlított hozzá abban, hogy ő sem látott keresztül a tömeg által keltett társadalmi illúzión. Ezért az a vezéreszme, amit szembefordított a tömeggel, éppoly kritikátlan volt, mint Hugo elképzelése a tömegről. A hérosz eszméje. Amikor Hugo éppen a modern eposz hőseként ünnepelte a tömeget, Baudelaire azért néz körül a nagyvárosi tömegben, hogy búvóhelyet találjon a hősnek. Hugo citoyenként merül el a tömegben, Baudelaire héroszként emelkedik ki belőle.

III.

A MODERNSÉG

Baudelaire a művészről alkotott képét a hősnek a képéről mintázta. Kezdettől fogva erősíti egymást a kettő nála. „Az akaraterőnek – olvashatjuk *Az 1845-ös Salon*-ban – valóban nagyon értékes és mindig hasznos tulajdonságnak kell lennie, mert önmagában is képes valami egyéniséget vinni ... a másodrangú művekbe is ... A néző élvezi az erőfeszítést, a szem issza a verítéket."[1] A *Tanácsok fiatal irodalmároknak* egy évvel később keletkezett, itt olvashatjuk azt a szép fordulatot, mely szerint „a másnapi mű fölött való makacs töprengés"[2] az ihlet biztosítéka. Baudelaire jól ismeri „az ihletettek természetes hanyagságát";[3] ő mondta, hogy egy Musset sohasem volt képes megérteni, mennyi munkára van szükség, „amíg az álmodozásból sikerül kibontakoztatni a műalkotást".[4] Ő első pillanattól fogva saját kódexszel, saját előírásokkal és tabukkal lép a közönség elé. Barrès szerint „Baudelaire minden, akár legjelentéktelenebb szavában felismerni a nyomát az erőfeszítésnek, melynek révén ilyen naggyá válhatott".[5] „Baudelaire-ben – írja Gourmont – mindig maradt valami egészség,

1 II. köt, 26. old
2 II. köt., 388. old.
3 II. köt., 531. old.
4 Idézi Albert Thibaudet: *Intérieurs.* Paris, 1924. 15. old.
5 Idézi André Gide: *Baudelaire et M. Faguet.* Megj. *Nouvelle revue française.* Tome 4. 1-er novembre 1910. 513. old.

még idegösszeomlása idején is."[6] A legtalálóbb megfogalmazást a szimbolista Gustave Kahn találja meg, amikor azt írja, hogy „a költői munka Baudelaire-nél olyan volt, mint valami testi erőfeszítés".[7] Ennek bizonyítékát a műben találjuk meg – egy metaforában, melyet érdemes alaposabban szemügyre vennünk.

A vívó metaforájáról van szó. Baudelaire szerette a harcias tulajdonságokat, e metafora révén, artisztikus tulajdonságokként megjeleníteni. Így írja le Constantin Guys-t, akihez nagyon vonzódott, látogatása időpontjául a késő éjjelt választva, amikor mások már alszanak: „... ő asztala fölé görnyed, gyilkos pillantásokat vet a papírra, ahogy az imént a tárgyakat vizsgálgatta; hadakozik krétájával, tollával, ecsetjével; a plafonra loccsant egy pohár vizet; ingébe törli a tollat, kapkod, heves, élénk, mintha attól félne, hogy megszöknek előle a képek; saját magával viaskodik s önnön ütéseit védi ki."[8] Baudelaire saját magát is úgy ábrázolja *A nap* első szakaszában, mint aki valami „furcsa tornán" – „fantasque escrime" – vív, s alighanem ez az egyetlen hely *A romlás virágai*-ban, ahol a költői munka közben pillanthatjuk meg. Ezt a párbajt minden művésznek meg kell vívnia, és „ő felsikolt a rémülettől, mielőtt legyőznék";[9] de az egészet egy idill keretében jeleníti meg, az erőszakosságot a háttérben tartja s a dolog varázsát is éreznünk engedi.

[6] Rémy de Gourmont: *Promenades littéraires.* Deuxième série. Paris, 1906. 86. old.
[7] Baudelaire: *Mon coeur mis à nu et fusées. Journaux intimes.* Edition conforme au manuscrit. Préface de Gustave Kahn. Paris, 1909. 5. old.
[8] II. köt., 334. old. [*Művészeti írásai,* 138. old.]
[9] Idézi Raynaud: i. m. 318. old.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.[10]

A prózában is érvényre juttatni ezeket a ritmikai élményeket, ez volt az egyik célja Baudelaire-nek a *Párizs spleenjé*-vel, prózában írt költeményeivel. A gyűjtemény ajánlásában, mely Arsène Houssaye-nek, a *Presse* főszerkesztőjének szól, e szándék mellett az is kifejezésre jut, hogy voltaképpen min alapultak ezek az élmények: „Ki az közülünk, aki, nagyra törő napjaiban, nem álmodott egy ütem és rím nélkül muzsikáló, költői próza csodájáról, amely elég hajlékony és eléggé szaggatott, hogy hozzásimuljon a lélek lírai mozdulataihoz, a merengés hullámzásához, a tudat cikázásaihoz? Főképp a részvétel a nagyvárosok iszonyú forgatagában és keresztül-kasul szövődő, megszámlálhatatlan vonatkozásuk szüli ezt a zaklató ábrándot."[11]

Ha felidézzük ezt a ritmust és utánajárunk ennek a munkamódszernek, kiderül, hogy Baudelaire kószálója nem tekinthető olyan mértékben önarcképnek, mint ahogyan gondolnánk. Erről a képmásról hiányzik a valóságos Baudelaire-nek – már-

10 I. köt., 96. old. [„Vén külváros során, ahol a leeresztett / zsalúk mögött a Kéj sok megbújt titka reszket, / míg a vad Nap tüze dühét duplázva vág / várost és földeket, háztetőt s gabonát, / bolygok magányosan, vivódni furcsa tornán, / minden zúgban rimek esélyét szimatolván, / meg-megbotolva, mint járda kövén, a szón, / s régen megálmodott versekre bukkanón." *Válogatott művei.* 112. old. Tóth Árpád fordítása.]

11 I. köt., 405–406. old. [*Válogatott művei.* 257–258. old. Szabó Lőrinc fordítása.]

mint annak, aki beleírta magát műveibe – egy fontos vonása: a szórakozottság. A kószálóban a látnivágyás üli diadalát. Lehet, hogy koncentrál megfigyelései során – ez teszi az amatőr detektívet; lehet, hogy szájtátva nézelődik – bámészkodó lesz belőle.* De sem ez, sem az nem ad érdekes képet a nagyvárosról. Az ilyen kép azoktól származik, akik szórakozottan, bajaikba-gondolataikba merülve járják a várost. Ők azok, akikre ráillik a „fantasque escrime" képe; Baudelaire az ő lelkiállapotukra gondolt, s az minden, csak nem a megfigyelő lelkiállapota. Dickensről írott könyvében Chesterton mesterien örökítette meg a gondolataiban elmerült alakot, amint keresztül-kasul kóborol a városban. Dickens már gyermekkorában rászokott a folytonos bolyongásra. „Amikor elkészült munkájával, nem tudott jobbat, mint elindulni egy kis csavargásra, és fél Londont bekóborolta. Álmodozó természetű gyerek volt; saját szomorú sorsa foglalkoztatta a leginkább... Állt a sötétben a Holborne lámpái alatt s a Charing Crosson mártiriumot szenvedett." „Nem, nem azért figyelte a Charing Crosst, hogy tanuljon belőle; nem azért számolta a holborne-i lámpákat, hogy jobban menjen az aritmetika... Nem a dolgok lenyomata hatolt be Dickens szellemébe, inkább szelleme hatolt be a dolgokba."[12]

Kései éveiben Baudelaire-nek ritkán volt módja rá, hogy csak úgy sétálgasson a párizsi utcákon. Üldözték hitelezői, jelentkezett a betegség is, s minderre ráadásnak a folytonos vi-

* „A kószálót nem szabad összetéveszteni a bámészkodóval; figyelembe kell venni egy árnyalatnyi különbséget... Az egyszerű kószáló mindig teljesen megőrzi egyéniségét, a bámészkodó viszont elveszíti... Teljesen feloldódik a külvilágban, annyira elkábul tőle, hogy elfelejtkezik saját magáról. Az elébe táruló színjáték hatására a bámészkodó személytelen lénnyé válik, nem is ember többé: közönség lesz belőle, tömeg." (Victor Fournel: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris.* Paris, 1858. 263. old.)

12 Gilbert Keith Chesterton: *Charles Dickens.* Traduit de Archille Laurent et L. Martin-Dupont. Paris, é. n. 31. old.

szálykodás barátnőjével. A költő Baudelaire prozódiájának ravasz fogásai azokat a megrázkódtatásokat utánozzák, melyeknek ki volt téve állandó gondjai miatt, s a százféle ötletet, amellyel kivédte a világ támadásait. A vívás képében megjeleníteni magunknak a költeményein dolgozó Baudelaire-t, ez annyi, mint megtanulni, hogy munkáját az apró improvizációk szakadatlan sorozatának fogjuk föl. Költeményeinek variánsai bizonyítják, hogy milyen kitartóan dolgozott, s menynyire törődött a legapróbb részlettel is. A portyázások, melyek közben nehezen kezelhető költői gyermekeit összeszedte a párizsi utcasarkokon, nem mindig voltak önkéntesek. Irodalmárságának első éveiben, amikor az Hôtel Pimodanban lakott, barátai mindig csodálkoztak rajta, hogy milyen diszkrécióval sikerült eltüntetnie a munka minden nyomát – elsősorban az íróasztalt – szobáiból.* Akkoriban, jelképesen szólván, meghódítani ment az utcát. Később, amikor lépésről lépésre föl kellett adnia polgári életét, az utca egyre inkább búvóhely lett a számára. De a kószálásban kezdettől fogva ott derengett számára, hogy mennyire törékeny ez a polgári élet. Aztán szükség lesz a kószálás, ám ő erényt csinál belőle, amiben a hős sajátosan baudelaire-i felfogásának szerkezete mutatkozik meg, s ez minden tekintetben jellemző rá.

Nemcsak anyagi természetű szükség az, amit így takargat; a költői alkotásfolyamatot is érinti a dolog. A sztereotípiák

* Baudelaire ifjúkori barátja, Prarond írja az 1845 körüli időkre visszaemlékezve: „Nemigen használtunk munkaasztalt, amely mellett elmélkedik vagy leír valamit az ember . . . Ami engem illet – folytatja, miután szóba hozza Baudelaire-t –, én inkább úgy látom magam előtt, mint aki az utcákon föl s alá száguldozva fűzi verssorait, és nem egy rizsma papír előtt ülve." (Idézi Alphonse Séché: *La vie des „Fleurs du mal"*. Amiens, 1928. 84. old.) – Hasonló beszámolót ad Bainville is az Hôtel Pimodanról: „Amikor először ott jártam nem találtam lexikonokat, dolgozószobát vagy íróasztalt; nem volt pohárszék vagy tálaló sem, egyáltalán semmi, ami egy polgári lakás berendezésére emlékeztetett volna." (Théodore de Bainville: *Mes souvenirs.* Paris, 1882. 81–82. old.)

Baudelaire élményeiben, az átmenet hiánya a gondolatok között, az arcvonásaira rámerevedett nyugtalanság, mindez arra utal, hogy nem álltak rendelkezésére olyan tartalékok, amelyeket a nagy ismeretanyag és széles történelmi áttekintés biztosít. „Baudelaire-nek mint írónak volt egy nagy hibája, s ő nem is sejtette: tudatlan volt. Amit tudott, azt alaposan tudta, de csak keveset tudott. A történelem, a fiziológia, a régészet, a filozófia idegen volt számára... Kevéssé érdekelte a külvilág; észrevenni talán észrevette, de nem tanulmányozta."[13] Bár az ilyen kritikákkal[14] szemben kézenfekvő és jogosult is arra hivatkozni, hogy a munkához szükséges és hasznos a megközelíthetetlenség, és hogy az alkotással mindig együtt járnak bizonyos idioszinkráziák, de van egy másik oldala is a dolognak. Nagyon kedvez annak, hogy „a teremtő elv" nevében túlzott igényeket támasszon magával szemben az alkotó. Ami annál is veszélyesebb, mert ez az elv, miközben hízeleg az alkotó önérzetének, nagyon is jól szolgálja az ellenséges társadalmi rend érdekeit. Jelentős része volt benne a bohémvilág életmódjának, hogy elterjedt a „teremtő elv"-be vetett babonás hit. A megállapítás, amelyet Marx szembefordít ezzel az elvvel, a szellemi munkára is éppúgy érvényes, mint a testire. A gothai program tervezetének első mondatához – „A munka minden gazdagságnak és minden kultúrának a forrása" – a következő kritikai megjegyzést fűzi: „A polgároknak nagyon alapos okuk van rá, hogy a munkának *természetfölötti teremtőerőt* tulajdonítsanak; mert éppen a munkának természeti feltételekhez kötöttségéből következik, hogy az az ember, akinek munkaerején kívül egyéb tulajdona nincsen, minden társadalmi és kulturális állapotban más emberek rabszol-

12 Maxime Du Camp: *Souvenirs littéraires.* 2. köt.: 1850–1880. Paris, 1906. 65. old.
14 Vö. Georges Rency: *Physionomies littéraires.* Bruxelles, 1907. 288. old.

gája kell hogy legyen, azoké, akik a tárgyi munkafeltételeket tulajdonukba kerítették."[15] A szellemi munka tárgyi feltételei közül Baudelaire-nek kevés volt a tulajdonában: alig volt valami, a könyvtártól kezdve egészen a lakásig, amiről ne kellett volna lemondania élete folyamán, mely Párizsban és Párizson kívül egyaránt bizonytalan volt. „... annyira megszoktam a fizikai szenvedéseket – írja 1853. december 26-án anyjának –, annyira jól értek hozzá, hogy két inggel segítsek a dolgon, ha szakadt a nadrágom és a kabátom, s átfúj rajtuk a szél, olyan ügyesen tudom szalmával, sőt papírral kibélelni lyukas cipőmet, hogy szinte már csak az erkölcsi fájdalmakat érzem. – De be kell vallanom, odáig jutottam, hogy nem merek hirtelen mozdulatokat tenni vagy sokat járni, mert félek, még jobban szétfoszlik a holmim."[16] Ilyesfélék voltak a legkétértelműbb élmények, amelyeket Baudelaire a hős képében fölmagasztosított.

A kisemmizett alakja ebben az időben másnál is a hős képében jelenik meg, ám ironikus módon – Marxnál. Az első Napóleonról beszél és azt mondja: „Az »idée napoléonienne«-ek csúcspontja ... a *hadsereg* túlsúlya. A hadsereg a parcellás parasztok point d'honneur-je° volt, őket magukat hősökké változtatta ..." III. Napóleon alatt azonban „... a hadsereg már nem a parasztifjúság virága, hanem a paraszti lumpenproletariátus mocsárvirága. Nagyobb részt remplaçant-okból° áll,... ahogy a második Bonaparte maga is csak remplaçant, Napóleon helyettese."[17] Ha ettől a látványtól fordulunk vissza a

15 Marx: *Randglossen zum Program der Deutschen Arbeiterpartei.* Részletesen bevezetővel és hat függelékkel kiadta Karl Korsch. Leipzig, 1922. 22. old. [MEM 19. köt., 13. old.]

16 Baudelaire: *Dernières lettres inédites à sa mère.* Avertissement et notes de Jacques Crépet. Paris, 1926. 44–45. old.

17 Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte.* Id. kiad. 122–123. old. [MEM 8. köt., 191–192. old.]

vívó költő képe felé, akkor hosszú pillanatokra elvakítja szemünket egy másik kép: a vidéken kóborló „vívó" zsoldosnak a képe.* De még érthetőbben csendül vissza a társadalmi űr fölött, amelyről Marx beszél, a két híres Baudelaire-sor a maga alig észrevehető szinkópájával. *A szegény anyókák* harmadik darabjának második szakaszát zárják ezek a sorok. Proust azt mondta róluk, hogy „szinte felülmúlhatatlanok".[18]

Ah! j'en ai suivi, de ces petites vieilles!
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,

Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
Versent quelque héroïsme au coeur des citadins.[19]

* Vö. „Pour toi, vieux maraudeur, / L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute." (I. köt., 89. old.) [„. . . nem kell, vén martalóc, / már szerelem neked, s nem vágysz küszködni érte . . ." Tótfalusi István fordítása. Vö. *Válogatott művei.* 87. old.] – A Baudelaire-ről szóló terjedelmes és többnyire meglehetősen szürke irodalomban csak kevés visszataszító jelenséggel találkozunk; ezek közé tartozik egy bizonyos Peter Klassennak a könyve. A George-kör romlott nyelvezetén íródott, s mintegy rohamsisakban ábrázolja Baudelaire-t. Jellemző, hogy Baudelaire életének középpontjába az ultramontán reakciót állítja, nevezetesen azt a pillanatot, „amikor az Isten kegyelméből való királyság visszaállítása után az Oltáriszentséget, kivont kardok villogása között, végighordozták Párizs utcáin. Baudelaire egész életének egyik döntő élménye volt ez, mert lényegterhes élmény." (Peter Klassen: *Baudelaire. Welt und Gegenwelt.* Weimar, 1931. 9. old.) Baudelaire hatéves volt akkor.

18 Marcel Proust: *A propos de Baudelaire.* Megj. *Nouvelle revue française.* Tome 16. 1-er juin 1921. 646. old.

19 I. köt., 104. old. [„Hányat követtem, óh, hány szegény öregasszonyt! / Egyik, a többi közt, amikor nyugaton / vérző sebeivel az égre gyúl az alkony, / elgondolkozva ült egy magányos padon, // és hallgatta a dús kürtmuzsikát, amellyel / elöntenek egyegy parkot a katonák / s amely, mikor arany az est s éled az ember, / némi hős-lázt üt a polgárszíveken át." *Válogatott művei.* 121. old. Szabó Lőrinc fordítása.]

A dallamot a városi lakosság szegény része hallgatja, a katonazenekarban elszegényedett parasztok fiai játszanak – ők szolgáltatják azt a heroizmust, melynek kopottságát félénken takargatja a „quelque" (némi) szócska, de amely éppen e félénk mozdulat révén eredeti; a heroizmus egyetlen fajtája, ami még megterem ebben a társadalomban. Ahol a hősök szívében semmi olyan érzés nem lakozik, ami ne férne meg a katonazenekar körül összesereglő kisemberekben is.

A parkok az ő parkjaik, melyek nyitva állnak a városlakóknak, akiknek vágyai hiába kóborolják körül a nagy bekerített kerteket. Az ide járó közönség nem egészen ugyanaz, mint amelyik a kószáló körül kavarog. „Az nem lehet – írja Baudelaire 1851-ben –, hogy valakit, bármilyen párthoz tartozik is, ... meg ne hasson a rokkant tömeg látványa, mely a műhelyek porát s a gyapot rostjait szívja tüdejébe, átitatódik az ólomfehérrel, higannyal, s mindazon mérgekkel, mik a remekművek életre hívásához szükségesek ... E szíve mélyéről sóhajtó és sóvárgó tömeg látványa, melynek *csodáit köszöni a föld;* melynek ereiben *cseresnyepiros, féktelen vér csörgedez;* mely hosszú, fájdalmas tekintettel szemléli a nagy parkokban ragyogó napsütést s az árnyékot..."[20] Ez a tömeg a háttér, amely előtt kirajzolódnak a hérosz alakjának körvonalai. Az így megjelenő képet Baudelaire a maga sajátos módján látta el felirattal. A modernség szót írta alá.

A modernségnek a hérosz az igazi szubjektuma. Annak élni, ami modern, ehhez heroikus lelki alkatra van szükség – Baudelaire ezt akarja mondani. És Balzac is egy véleményen van vele. Mind a ketten szemben állnak a romantikával. Ők a szenvedélyeket és a határozottságot dicsőítik; a romantika a lemondást és az odaadást. De a lírikusnál hasonlíthatatlanul

20 II. köt., 408. old. [*Válogatott művei.* 417–418. old. Réz Pál fordítása.]

sokrétűbb az új szemléletmód, hasonlíthatatlanul több benne a fenntartás, mint a regényírónál. Két szókép mutatja, hogy mi módon. Balzac is, Baudelaire is modern alakjában állítja a héroszt az olvasó elé. Az egyiknél kereskedelmi utazó lesz a gladiátorból. Gaudissart, a nagy ügynök Lorraine megdolgozására készül; Balzac ezzel a felkiáltással szakítja meg az előkészületek leírását: „Nézzék, micsoda atléta, micsoda cirkusz, micsoda fegyverek: ő, a világ, és az ő szavai!"[21] Baudelaire viszont a proletárban ismeri föl az arénában küzdő rabszolgát; az ígéretek között, melyeket a bor tesz a kisemmizetteknek, *A bor lelke* ötödik versszakában ez áll:

J'allumerai les yeux de ta femme ravie;
A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
Et serai pour ce frêle athlète de la vie
L'huile qui raffermit les muscles des lutteurs.[22]

A bérmunkás napi munkája nem kisebb dolog, mint az, ami az ókori gladiátornak hírnevet és dicsőséget szerzett. A kép ama legszebb felismerések anyagából való, amelyek Baudelaire-t Baudelaire-ré teszik; saját helyzete fölötti elmélkedésből származik. *Az 1859-es Salon* egyik szöveghelyéből kiderül, hogy mit akart, hogyan szerette volna láttatni helyzetét. „Ha azt hallom, hogy égig dicsérnek egy Raffaellót vagy Veronesét, láthatólag kisebbíteni akarván a későbbiek érdemét, akkor azt kérdem magamtól, hogy vajon az olyan teljesítmény, mely legalábbis egyenlő az övékkel, ... nem hason-

21 Balzac: *L'illustre Gaudissart.* (*Oeuvres complètes.* Ed. Calmann Lévy. 13. köt.: *Scènes de la vie de province. Les Parisiens en Provnice.*) Paris, 1901. 5. old. [*Emberi Színjáték.* 4. köt., 11. old.]
22 I. köt., 119. old. [„... izzásom asszonyod boldog szemébe árad, / fiam arcán szinem s erőm újra kinyit / s olaj leszek a sors e gyönge harcosának, / olaj, mely edzi az atléták izmait." *Válogatott művei.* 139. old. Szabó Lőrinc fordítása.]

láthatatlanul nagyobb érdem-e, mint az övék, mivel ellenséges földön és ellenséges légkörben fejlődött ki diadalmasan."[23] Baudelaire szerette az állításokat feltűnő módon, mintegy barokk megvilágításban elhelyezni a szövegösszefüggésben. Elméleti államrezon volt nála, hogy az állítások közti összefüggést – ha egyáltalán volt – homályban hagyja. De a levelek segítségével majd mindig fényt lehet deríteni ezekre a homályos részekre. És nincs is szükségünk ilyen eljárásra, hogy világosan felismerjük az idézett, 1859-ből származó hely összefüggését egy másik, több mint tíz évvel korábbi, rendkívül meghökkentő szöveggel. A következő gondolati lánc segítségével rekonstruálhatjuk ezt.

A modernség olyan akadályokat állít az emberek alkotó lendületének útjába, melyek nincsenek arányban erejükkel. Érthető, ha elfárad a lendület és a halálba menekülnek. A modernség az öngyilkosság bélyegét viseli, ez hitelesíti, hogy valóban heroikus az akarat, mely egy tapodtat sem hajlandó engedni az ellenséges érzülettel szemben. Az ilyen öngyilkosság nem lemondás, hanem heroikus szenvedély. Éppen *ez az*, amit a modernség hódított meg a szenvedélyek birodalmában.* Így, vagyis mint „a modern élet sajátos szenvedélye" jelenik meg az öngyilkosság a modernség elméletének szentelt klasszikus fejtegetésben. Az antik hősök önkéntes halála kivételes. „Kivéve az oita-hegyi Herkulest,° uticai Catót és Kleopátrát,... melyik régi képen találunk öngyilkosokat?"[24] Nem mintha a modern képeken talált volna Baudelaire; a következő mondat-

* Hasonló szemszögből vizsgálja később az öngyilkosságot Nietzsche. „Nem lehet eléggé elítélni a kereszténységet, amiért megfosztott az értékétől ... egy nagy megtisztító nihilizmus-mozgalmat, mely éppen kibontakozóban volt: ... a kereszténység mindig visszatart a nihilizmus tettétől, az öngyilkosságtól." (Idézi Karl Löwith: *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen.* Berlin, 1935. 108. old.)

23 II. köt., 239. old.

24 II. köt., 133–134. old. [*Művészeti írásai.* 50–51. old. Csorba Géza fordítása.]

ban Rousseau-t és Balzacot említi,° de csak egy futó utalás erejéig. Ám nyersanyaggal bőven szolgált a modern élet ilyen képekhez: Ez a nyersanyag csak a művészre várt s éppen azokban a rétegekben rakódott le, amelyek általában a modernség alapzatának bizonyultak. A modernség elméletére vonatkozó első feljegyzések 1845-ből származnak. Ugyanebben az időben honosodott meg az öngyilkosság gondolata a dolgozó tömegekben is. „Mindenki tülekedett egy litográfia lapjaiért, mely egy angol munkást ábrázolt, aki eldobja magától az életet, annyira kétségbe ejti, hogy nem tudja többé megkeresni kenyerét. Egy munkás elment Eugène Sue lakására és ott akasztotta föl magát; kezében egy cédula volt: »Azt gondoltam, talán könnyebb lesz a halál, ha annak az embernek házában ér véget életem, aki mellénk állt és szeret bennünket.«"[25] Egy Adolphe Boyer nevű nyomdász 1841-ben egy kis írást tett közzé: *De l'état des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail.*° Szerény célja volt fejtegetéseivel, meg akarta nyerni a vándorló kézműveslegények céhes szokásokban megrekedt korporációit a munkásszövetség számára. Nem ért el semmi eredményt; ezért öngyilkos lett, és nyílt levélben szólította föl sorstársait, hogy kövessék példáját. Nagyon is lehetséges, hogy Baudelaire úgy látta: az öngyilkosság az egyetlen heroikus cselekedet, amely a reakció korában megmarad a „multitudes maladives"-nak° a nagyvárosokban. Talán úgy látta a Halált – Rethelnél, akit annyira csodált –, mint valami ügyes rajzolót festőállványa előtt, amint fölskicceli a vászonra az öngyilkosság halálnemeit. A színeket pedig a divat palettája kínálta a képhez.

A júliusi monarchia óta kezdett eluralkodni a férfiöltözéken

[25] Charles Benoist: *L'homme de 1848. II: Comment il s'est développé le communisme; l'organisation du travail, la réforme.* Megj. *Revue des deux mondes.* 84-e année, 6-e période, tome 19. 1-er février 1914. 667. old.

a szürke és a fekete. Baudelaire *Az 1845-ös Salon*-ban, első munkájában foglalkozott ezzel az újdonsággal. A zárszóban írja: „Az lesz a *festő,* az igazi festő, aki felfedezi a mai élet eposzi oldalát, s színeivel és vonalaival megtanít bennünket észrevenni és megérteni, hogy milyen nagy és költői lények is vagyunk, bár nyakkendőben és lakkcipőben. – Bárcsak jövőre megszereznék nekünk az igazi úttörők azt az örömöt, hogy az *új* eljövetelét ünnepelhessük."[26] Egy évvel később: „Ami a modern hősök öltözetét illeti... Hát ennek a mi annyit ócsárolt öltözetünknek semmi otthonos bája, semmi varázsa nincsen? Nem ez illik-e beteg századunkhoz, mely az örök gyász jelét hordozza fekete és sovány vállain? Jegyezzék meg, hogy a fekete öltöny és a gérokk nemcsak politikailag szép – mert általános egyenlőséget fejez ki –, hanem költőileg is, mivel kifejezi a közös lelkiállapotot; gyászhuszárok beláthatatlan menete vonul itt: politikai gyászhuszárok, szerelmi gyászhuszárok, polgári gyászhuszárok. Mindannyian egy roppant temetésen veszünk részt. – Az egyforma gyászruha egyenlőségről tanúskodik... E csúnya redőknek, melyek kígyóként tekerednek a sanyargatott testrész köré, nincs-e meg a maguk titokzatos bája?"[27] Ezeknek az elképzeléseknek része van abban a mély elragadtatásban, amelyet a szonett gyászba öltözött ismeretlenje kelt a költőben. Az 1846-ban íródott szöveg így zárul: „Mert az Iliász hősei a bokádig sem érnek, ó Vautrin, ó Rastignac, ó Birotteau – és te, ó Fontanarès,° ki nem merted elmesélni a közönségnek, milyen sötét és bénító fájdalmat hordozol a mienkhez hasonló frakkod alatt – és te, ó Honoré de Balzac, ki magad vagy a legheroikusabb, leghatalmasabb, legromantikusabb és legköltőibb minden képzeletből született hősöd között!"[28]

26 II. köt., 54–55. old.
27 II. köt., 134. old. [*Művészeti írásai.* 51. old. Csorba Géza fordítása.]
28 II. köt., 136. old. [*Művészeti írásai.* 52. old. Csorba Géza fordítása.]

Tizenöt évvel később a délnémet demokrata, Friedrich Theodor Vischer hasonló felismerésekre jut a férfidivatról írott kritikájában, mint Baudelaire. Csakhogy nála máshová kerül a hangsúly; ami Baudelaire-nél a modernség felderengő hátterét színezi, az Vischernél éppen kéznél lévő csupasz vita-fegyver a politikai harcban. „Nevetséges dolognak tartják, ha valaki színt vall, gyerekesnek, ha kemény – írja Vischer az 1850 óta uralkodó reakcióra gondolva –, milyenné válhatott volna hát a ruha, ha nem színtelenné, puhává és egyben mégis szűkké?"[29] A végletek találkoznak; Vischer politikai kritikája, amikor metaforában fejeződik ki, fedésbe kerül Baudelaire egy korai fantáziaképével. Az *Albatrosz* című szonettben – akkor keletkezett, amikor tengerentúli utazásra küldték a fiatal költőt, azt remélve, hogy megjavul – Baudelaire saját magát ismeri fel a madarakban; így írja le, hogy milyen gyámoltalanok a fedélzeten, ahová a matrózok kitették őket:

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule![30]

Az öltönykabát széles, egész csuklót elfedő ujjáról mondja Vischer: „Szinte már nem is ruhaujjak, hanem szárnymaradványok, pingvinszárny-csonkok, haluszonyok, és járás közben

29 Friedrich Theodor Vischer: *Kritische Gänge.* Új sorozat. 3. füzet. Stuttgart, 1861. 117. old. *(Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode.)*
30 I. köt., 22. old. [„Alig teszik le a fedélzet padlatára, / a kéklő lég ura esetlen, bús, beteg, / leejti kétfelé fehér szárnyát az árva, / s mint két nagy evezőt vonszolja csüggeteg. / / Szárnyán kalandra szállt, most sántít suta félsszel . . ." *Válogatott művei.* 16. old. Tóth Árpád fordítása.]

úgy mozognak ezek az alaktalan toldalékok, mintha valami ostoba és esetlen hadonászást, sántikálást, evezést látnánk."[31] Ugyanaz a felfogás – ugyanaz a kép.

Baudelaire, még világosabban, így határozza meg a modernség arculatát – nem tagadja, hogy Kain-bélyeg van a homlokán: „... azok a művészek, akik modern témákhoz nyúltak, többnyire a nyilvános és hivatalos élet, politikai győzelmeink és hőseink ábrázolására szorítkoznak. Ezt is fanyalogva csinálják és csakis azért, mert a kormány, mely megbízza őket, jól fizet. Azonban itt vannak a hétköznapi élet témái, melyek sokkal heroikusabbak. – Az előkelő körök, meg a nagyvárosok alvilágában kavargó ezernyi egzisztencia látványosságai, vagányok és kitartott nők; a *Gazette des tribunaux* és a *Moniteur*° tanúsítja: csak ki kell nyitni a szemünket, hogy megismerkedjünk korunk heroizmusával."[32]

A hérosz képébe itt belép az apacs is. Benne találnak magukra azok a tulajdonságok, melyeket Baudelaire magányosságában Bounoure kimutatott – „a noli me tangere,° az individuum begubózása a maga többiektől különböző voltába".[33] Az apacs megtagadja az erkölcsöt és a törvényt. Egyszer s mindenkorra felmondja a társadalmi szerződést. Ezért azt hiszi, hogy világok választják el a polgártól. Nem ismeri föl benne a cinkostárs vonásait, melyeket Hugo nem sokkal később olyan hatásosan rajzol meg a *Fenyítések*-ben. Baudelaire illúziói persze hosszabb lélegzetűnek bizonyultak. Az apacsköltészetet alapozta meg. A kitermeléssel több mint nyolcvan évig nem hagynak föl. S a fejtést Baudelaire nyitotta meg. Poe-nál nem a bűnöző, hanem a detektív a hős. Balzac pedig csak a társadalom nagy kívülállóit ismeri. Vautrin nagy lesz

31 Vischer: i. m. 111. old.
32 II. köt., 134–135. old. [*Művészeti írásai.* 51–52. old. Csorba Géza fordítása.]
33 Bounoure: i. m. 40. old.

és elbukik; karrierje van, mint a többi balzaci hősnek. A bűnöző pályafutása olyan, mint a többieké. Ferragus° is nagyra vágyik és távoli terveket sző; a carbonarók fajtájából való. Az apacs, aki egész életében megmarad a társadalom és a város alvilágában, Baudelaire-nél kap helyet először az irodalomban. A téma legélesebb megfogalmazása *A romlás virágaiban*, *A gyilkos bora* egy egész párizsi műfaj kiindulópontja lett. E művészet „temploma" a Chat noir° volt. „Passant sois moderne"° – az első, hősi korszakban ez a felirat állt az ajtaja fölött.

A költők a társadalom söpredékét saját utcájukban és heroikus tárgyukat ebben a söpredékben találják meg. Ezért úgy látszik, mintha az emelkedett típusba egy közönséges is bele volna rajzolva. Áttetszenek rajta a rongyszedő vonásai, ez az alak mindig nagyon foglalkoztatta Baudelaire-t. Egy évvel *A rongyszedők bora* előtt prózában ábrázolja: „Íme az ember, akinek az a dolga, hogy összegyűjtse a főváros egy napjának hulladékát. Fölszedi és leltárba veszi mindazt, amit a nagyváros eldob, elveszít, mindazt, amit nem tart semmire, amit összetör. Átkutatja a kicsapongás archívumait, a selejt Kapernaumát.° Osztályoz, okosan válogat; fölhalmozza, mint zsugori a kincsét, mindazt a szemetet, ami az ipar istenségének állkapcsa között használati és élvezeti cikké fog válni."[34] E leírás nem más, mint egyetlen nagy metafora a Baudelaire szíve szerint való költő módszerére. Rongyszedő vagy költő – mind a kettőnek fontos a hulladék; mind a kettő magányosan űzi mesterségét, és az éjszakai órákban, amikor a polgár már aludni tért; még a mozdulatuk is ugyanaz. Nadar említi Baudelaire „szaggatott lépteit";[35] a költőnek a járása ez,

[34] I. köt., 249–250. old.
[35] Idézi Firmin Maillard: *La cité des intellectuels. Scènes cruelles et plaisantes de la vie littéraire des ges de lettres au XIX-e siècle.* 3-e éd. Paris, é. n. 362. old.

aki rímekre vadászva kóborolja be a várost; de a rongyszedő járása is ilyen, minden pillanatban megáll, hogy fölszedje a hulladékot, amit talált. Sok minden szól mellette, hogy Baudelaire titokban érvényesíteni akarta ezt a rokonságot. Egy jóslat mindenképpen van a dologban. Hatvan évvel később, Apollinaire-nél megjelenik a rongyszedővé süllyedt költő testvére. Croniamantal° az „a meggyilkolt költő" – aki elsőnek esett áldozatul a pogromnak, mely az egész földön el akarja pusztítani a lírikusok fajtáját.

Az apacs-költészetet kétes homály borítja. A söpredék volna a nagyváros hőse? vagy inkább a költő a hős, aki ilyen anyagból építi művét?* – A modernség elmélete mind a kettőt megengedi. De az öregedő Baudelaire egy kései költeményében – *Egy Ikárusz panaszai* – azt jelzi, hogy már nem érez együtt azzal az emberfajtával, melyben ifjúkorában a hősöket kereste:

Les amants des prostituées
Sont heureux, dispos et repus;
Quant à moi, mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées.[36]

A költőnek, aki – mint a darab címéből kitetszik – az antik hősök helytartója, meg kellett hátrálnia a modern hősök előtt, akiknek tetteiről a *Gazette des tribunaux* számol be.** A mo-

* Baudelaire sokáig dédelgette a gondolatot, hogy regényeket fog írni erről a miliőről. Hagyatékában címek alakjában maradt nyoma ennek: *Egy szörnyeteg tanításai, Aki lányokat tart ki, A tisztességtelen asszony.*

** Háromnegyed évszázaddal később újból elevenné vált a konfrontáció a strici és az irodalmár között. Amikor az írókat elűzték Németországból, bevonult az irodalomba a Horst Wessel-legenda.

36 I. köt., 193. old. [„Boldogan él, vigan, betelten, / ki durva rimákat szeret, / de az én karom eltörött, / mivel én felhőket öleltem." *Válogatott művei.* 103. old. Babits Mihály fordítása.]

dern hérosz fogalmában tulajdonképpen eleve benne rejlik ez a lemondás. Bukásra rendeltetett, és nem kell tragédiaköltőnek támadnia, hogy a bukás szükségszerűségét ábrázolja. A modern máris elmúlik, amint jogaiba lép. S akkor ki kell állnia a próbát. Befejeződése után derül ki, hogy lehet-e belőle valaha is antik.

A kérdés mindig ott lebegett Baudelaire előtt. Úgy élte át a halhatatlanságra való igényt, ahogyan a régiek; azt szerette volna, ha egyszer majd mint antik szerzőt olvassák. „Hogy a modernség méltó legyen majdan az antik névre"[37] – ez a művészi feladat általában véve, ahogyan Baudelaire megfogalmazza magának. Nagyon találóan jegyzi meg róla Gustave Kahn, hogy „lemond a lírai ürügy természetéből fakadó alkalomról".[38] S ez a feladat tette érzéketlenné az alkalmakkal és ürügyekkel szemben. Abban a korban, amelynek ő jutott hősként, Baudelaire szemében semmi sem hasonlít inkább az antik hérosz „feladatához", Herkules „munkáihoz", mint az, amit maga elé tűzött: formát adni a modernségnek.

Bármilyen relációban áll is a modernség, mindig kiemelkedően fontos az antikvitáshoz való viszonya. Baudelaire számára ez Victor Hugónál mutatkozott meg. „. . . valami sorsszerűség vitte rá, hogy az antik ódát és az antik tragédiát annyira átalakítsa, . . . amíg létre nem jöttek azok a költemények és drámák, melyeket tőle ismerünk".[39] A modernség korszakot jelöl, de egyben azt az erőt is jelenti, mely azért munkálkodik a korszakban, hogy antikvitássá változtassa. Egy kézen megszámlálhatjuk az eseteket, amikor Baudelaire, bár kelletlenül, de elismeri Hugóról, hogy megvan benne az ilyen erő. Wagner viszont úgy jelenik meg szemében, mint akiből

37 II. köt., 336. old. [*Művészeti írásai.* 139. old.]
38 Kahn: i. m. 15. old.
39 II. köt., 580. old.

csak úgy árad, korlátlanul és hamisítatlanul: „... ha Wagner témáinak kiválasztásában és dramaturgiai módszerében az antikvitáshoz közeledik is, szenvedélyes kifejezőereje révén ma ő a legigazibb képviselője a modern alkatnak."[40] E mondat in nuce tartalmazza Baudelaire elméletét a modern művészetről. Az antikvitás mintaszerű volta csak a konstrukcióra terjed ki szerinte, az anyag és az ihlet már a modernség dolga. „Jaj annak a szerencsétlennek, aki az antikvitástól másvalamit akar eltanulni, mint tiszta művészetet, logikát és általános alkotómódszert! Aki túlságosan elmerül a múltban, ... önként lemond azokról a kincsekről és kiváltságokról, miket a jelen körülményei kínálnak..."[41] És ugyanígy a Guys-esszé zárómondataiban: „... mindenütt az élet tűnékeny, múló szépségeit kereste, annak a karakterét kutatta szüntelen, amit az olvasó engedelmével *modernségnek* neveztünk."[42] Összefoglaló formában így fest az elmélet: „A szépnek van egy örök, változatlan része, ... és egy viszonylagos, a körülményektől meghatározott része, melyet ... a kor, a divat, az ízlés, a vonzalmak alakítanak. E nélkül a második elem nélkül ... az első elem az ember számára megemészthetetlen..."[43] Nem lehet mondani, hogy ez valami mélyenszántó volna.

A modern művészet elmélete a leggyengébb pontja a modernségről kialakított képének. A képben Baudelaire-nek sikerül kimutatnia a modernség motívumait; de az elméletben az antik művészetet is tárgyalnia kellene, s erre soha nem tett kísérletet. Elméletileg nem tudott megbirkózni a lemondással, mely művében úgy jelenik meg, mint a természet és a naivitás hiánya. Ebben elfogódott volt, amit jól mutat, hogy mi-

[40] II. köt., 508. old.
[41] II. köt., 337. old. [*Művészeti írásai.* 140. old. Csorba Géza fordítása.]
[42] II. köt., 363. old. [*Művészeti írásai.* 163. old. Csorba Géza fordítása.]
[43] II. köt., 326. old. [*Művészeti írásai.* 131. old. Csorba Géza fordítása.]

lyen sokat vesz át, még megfogalmazásokat is, Poe-tól. Az elmélet polémikus oldala viszont egészen más dolog; az élesen elválik a historizmus szürke hátterétől, az akadémikus alexandrinizmustól, amelyet Villemain és Cousin hozott divatba. Az ő esztétikai elmélkedéseik sohasem tudták úgy bemutatni, hogy mennyire áthatja a modernséget az antikvitás, mint ahogy az *A romlás virágai* néhány darabjában sikerült.

A legfontosabb közülük *A hattyú.* Nem véletlenül allegorikus a költemény. Az állandó mozgásban levő város megdermedt. Rideg, mint az üveg, de olyan átlátszó is – mármint jelentését tekintve. („La forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel."[44]) Párizs törékeny alkatú; a törékenység szimbólumaival van körülvéve. Teremtményszerűekkel – a néger lány és a hattyú; és történelmiekkel – Andromaché, „Helenos asszonya, s jaj, Hektor özvegye". Közös vonásuk, hogy gyászolják a múltat és nem remélnek a jövőtől. Ez az esendőség az, amiben a legközelebb kerül a modernség az antikvitáshoz. Párizs, ahányszor csak említés esik róla *A romlás virágai*-ban, ennek jegyét viseli magán. A *Reggeli szürkület* nem más, mint a felébredő ember nyögése a város anyagában megtestesítve; *A Nap* kopottnak mutatja a várost, mint valami öreg szövetet, amelyre ráesik a fény; az öregember, aki lemondón mindennap újra kézbe veszi szerszámait, mert agg korára sem szabadulhat meg a gondoktól, és az öregasszonyok – *A szegény anyókák* – az egyedüliek lakói közül, akik szellemivé válnak. E költeményeket egy fenntartás vértezi, ennek köszönhetik, hogy sértetlenül keresztülhatoltak az évtizedeken. Fenntartás a nagyvárossal szemben. Ami megkülönbözteti őket majd minden nagyvárosi költészettől, mely

44 I. köt., 99. old. [„ . . . hajh, változik a város, / és oly gyorsan, ahogy halandók szíve sem!" *Válogatott művei.* 116. old. Tóth Árpád fordítása.]

utánuk jött létre. Elég Verhaarennek egy szakaszát idéznünk, hogy megértsük, miről van szó.

Et qu'importent les maux et les heures démentes
Et les cuves de vice où la cité fermente
Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles
Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté
Qui soulève vers lui l'humanité
Et la baptise au feu de nouvelles étoiles.[45]

Baudelaire nem ismeri az ilyen távlatokat. Párizsról írott költeményeinek tartóssága a nagyváros esendőségéről alkotott képéből fakad.

A hattyú-t is Hugónak ajánlotta; talán mint azon kevesek egyikének, akiknek műveiben – Baudelaire-nek úgy tetszett – valami új antikvitás bontakozik ki. Ha ez talán valamennyire áll is Hugóra, az ő ihletének egészen más a forrása, mint a Baudelaire-ének. Egyáltalán nincs meg benne a megdermedés képessége, mely – ha szabad ezt a biológiai fogalmat használni – a halál mimézisként nyilvánul meg, százszor és százszor, Baudelaire költészetében. Nála inkább valami khtonikus alkatról lehet beszélni. Charles Péguy alábbi mondatai, bár kimondottan nem esik bennük említés róla, világosan kifejezik ezt. Megmutatják, hogy hol kell keresnünk a különbséget Hugónak és Baudelaire-nek az antikvitásról alkotott képe között. „Egy bizonyos: ha Hugo látta a koldust az országúton, akkor olyannak látta, amilyen volt, ... valóban olyannak, amilyen

[45] Emile Verhaaren: *Les villes tentaculaires.* Paris, 1904. 119. old. *(L'âme de la ville.)* [„S mit számít mind a baj, téboly és szörnyű percek, / s a bűn nagy kádjai, mikben a város erjed, / ha egy napon, a köd s füst fátyolából éppen, / új Krisztus lép elő, ki fényből vétetett, / magához vonja az embernemet, / és megkereszteli új csillagok tüzében." Tótfalusi István fordítása.]

valóban volt, ... az antik országúton, az antik koldust, az antik kéregetőt. Amikor valamelyik mai kandalló márványburkolatát látta, vagy egy modern kandalló tapasztott márványcserepeit, akkor annak látta őket, amik: a tűzhely kövének. Az antik tűzhely kövének. Amikor a ház kapuját látta, s a küszöböt, mely rendszerint egy faragott kő, akkor e faragott kövön felismerte az antik vonalat: a szent küszöb vonalát, mely ugyanilyen."[46] Ez a legjobb kommentár *A nyomorultak* következő helyéhez: „Az Antoine-külváros kocsmái olyanok, mint az Aventinus-hegy csapszékei, amelyek a Sibylla barlangja fölé épültek s a mélyből felszálló szent párákban fürdenek, amelyeknek asztalai szinte tripusok, s amelyekben olyasmit ittak, amit Ennius Sibylla-bornak nevez."[47] Ugyanebből a szemléletmódból támadt az a mű, amelyben először jelenik meg a „párizsi antikvitás" képe: Hugo *A Diadalívhez* című ciklusa. A műemlék magasztalása egy párizsi Campagna – „immense campagne"° – látomásából indul ki, ahol az elpusztult városnak csak három emléke maradt fönn: a Sainte-Chapelle, a Vendôme oszlop és a Diadalív. A ciklusnak igen nagy jelentősége van Hugo életművében, és ez megfelel annak, hogy milyen helyet foglal el a folyamatban, amelyben kialakult a tizenkilencedik századi Párizs antikvitáshoz szabott képe. Baudelaire kétségtelenül ismerte a ciklus verseit, hiszen 1837-ben íródtak.

Már hét évvel korábban ezt a feljegyzést olvashatjuk Friedrich von Raumer, a történész *Párizsi és franciaországi leveleiben*: „Tegnap a Notre-Dame tornyából lenézve végigpillantottam a hatalmas városon; ki építette az első házat, és mikor

46 Charles Péguy: *Oeuvres complètes. I. Oeuvres de prose.* 4. köt.: *Notre jeunesse. Victor-Marie, comte Hugo.* Introduction par André Suarès. Paris, 1916. 388–389. old.
47 Hugo: *Oeuvres complètes.* Id. kiad. *Roman.* 8. köt.: *Les misérables. IV.* Paris, 1881. 55–56. old. [*A nyomorultak.* II. köt., 39–40. old. Révay József fordítása.]

lesz az, amikor az utolsó is romba dől, s Párizs földje úgy fog festeni, mint Thébáé és Babyloné?"[48] Ezt a földet, amilyen akkor lesz, ha majd „e partot, hol a víz zúgó hídíveken törik meg, újból meghódítja a hajladozó, suhogó nádas",[49] Hugo így írja le:

> Mais non, tout sera mort. Plus rien dans cette plaine
> Qu'un peuple évanoui dont elle est encor pleine.[50]

Száz évvel Raumer után a Sacré-Coeur-ről, a város egy másik kiemelkedő helyéről vet egy pillantást Párizsra Léon Daudet. Amit lát, abban borzongató összevontsággal tükröződik a „modernség" története egészen a jelen pillanatig: „Ha felülről nézzük a paloták, emlékművek, házak és barakkok sokaságát, az az érzésünk támad, hogy egy katasztrófa vár rájuk, vagy talán nem is egy – meteorológiai és társadalmi katasztrófák... Órákat töltöttem a Fourvières-en Lyont nézve, a Notre-Dame de la Garde-on Marseille-t nézve, a Sacré-Coeur-ön Párizst nézve... A fenyegetés az, ami a legjobban kivehető e magaslatokról. Az embertömegek fenyegetőek... Az embernek munkára van szüksége, nem tagadom, de más szükségletei is vannak... Egyebek között az öngyilkosság szükséglete, mely benne magában lappang, és a társadalomban, amely neveli az embert; s ez erősebb, mint az önfenntartás ösztöne. Ezért a Sacré-Coeur-ről, a Fourvières-ről, a Notre-Dame du

48 Friedrich von Raumer: *Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830.* 2. rész. Leipzig, 1831. 127. old.

49 Hugo: *Oeuvres complètes.* Id. kiad. *Poésie.* 3. köt.: *Les chants du crépuscule, Les voix intérieures, Les rayons et les ombres.* Paris, 1880. 234. old. *(A l'arc de triomphe III.)*

50 Hugo: i. m. 244. old. *(A l'arc de triomphe VIII.)* [„De nem, minden kihal. Nem mutat mást e róna, / egy korcs népet csupán, mely még mindig lakója." Tótfalusi István fordítása.]

Gard-ról lenézve azon csodálkozunk, hogy Párizs, Lyon, Marseille egyáltalán áll még."[51] Ilyen arcot öltött a „modern szenvedély", aminek Baudelaire az öngyilkosságot látta, a mi századunkban.

Párizs városa abban az alakban lépett be századunkba, melyet Haussmanntól kapott. Ő a lehető legszerényebb eszközökkel látott a városkép átalakításához: lapáttal, csákánnyal, feszítővassal és hasonlókkal. De mekkora rombolást vitt véghez így is! És hogy megnövekedtek azóta, a nagy városokkal együtt, az elsöprésükre szolgáló eszközök is! Micsoda képe a jövőnek, amit ezek felidéznek! – Haussmann munkálatai tetőfokukra hágtak, egész városnegyedeket bontottak le, amikor 1862 egy délutánján Maxime Du Camp a Pont-Neufön álldogált. Egy optikus boltjának közelében várakozott a szemüvegére. „Az öregkor határára érkezett szerző éppen egy olyan pillanat foglya volt, amikor visszagondolva addigi életünkre, mindenben saját melankóliánkat látjuk tükröződni. Gyengülni kezdett egy kicsit a szeme, azért is ment el az optikushoz, s ez emlékezetébe idézte a törvényt, hogy minden emberi dolog pusztulásra van ítélve... Felötlött benne, benne, aki megfordult a távoli Keleten, bejárta a sivatagot, melynek holtak porából lett a homokja, hogy egyszer ennek a körülötte zsibongó városnak is el kell pusztulnia, ahogyan oly sok város elpusztult már... Eszébe jutott, hogy mily roppant érdekes volna számunkra egy pontos leírás Periklész korának Athénjáról, Barcas korának Karthagójáról, a Ptolemaioszok Alexandriájáról, a Caesarok Rómájáról... A pillanat ihletében, mely néha rendkívüli témákat kínál az embernek, megfogant benne a terv: olyan könyvet írni Párizsról, amilyent az ókori történet-

[51] Léon Daudet: *Paris vécu. Rive droite.* Illustré de 46 compositions et d'une eau-forte originale par P.-J. Poitevin. Paris, 1930. 243–244. old.

írók nem hagytak hátra a maguk városáról... Megjelent lelki szemei előtt érett korának nagy műve."[52] Hugónak *A Diadalívhez* írott versében, Du Camp-nak a városról adott közigazgatás-technikai ábrázolásában ugyanazt az inspirációt ismerjük föl, ami döntő hatással volt Baudelaire-nek a modernségről alkotott eszméjére.

Haussmann 1850-ben látott munkához. Útját törvényjavaslatok egyengették, a dolog szükségességét régóta érezte mindenki. „1848 után – olvashatjuk Du Camp imént említett művében – Párizs már-már lakhatatlanná vált. Az egyre jobban kiterjedő vasúthálózat ... meggyorsította a közlekedést és a lakosság növekedését. Az emberek fuldokoltak a szűk, piszkos, alagútszerű régi utcákban, ahol jobb híján össze kellett zsúfolódniuk."[53] Az ötvenes évek elejére a párizsi lakosság kezdte megszokni a gondolatot, hogy elkerülhetetlen a városkép alapos rendezése. Feltehető, hogy egy nagy fantáziájú emberre ez a városrendezés már lappangási ideje alatt éppoly erősen hatott, ha nem még erősebben, mint a tényleges munkálatok látványa. „A költőket jobban inspirálják a fantáziaképek, mint maguk a jelenlevő dolgok" – mondja Joubert.[54] S alighanem ugyanez áll a művészekre is. Abból lesz a kép, amiről tudják, hogy hamarosan eltűnik szemük elől. S a párizsi utcákból kép lett ez idő tájt. Az a mű, amelynél a legkevésbé lehet kétségbe vonni, hogy rejtett módon összefügg Párizs nagy átalakulásával, teljesen elkészült már néhány évvel a munkálatok megkezdése előtt. Meryon, a rézkarcoló párizsi látké-

52 Paul Bourget: *Discours académique du 13 juin 1895. Succession à Maxime Du Camp. L'anthologie de l'Académie française.* Paris, 1921. 2. köt., 191–193. old.

53 Maxime Du Camp: *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX-e siècle.* 6. köt. Paris, 1886. 253. old.

54 Joseph Joubert: *Pensées.* Précédées de sa correspondance. D'une notice sur sa vie, son caractère et ses travaux par Paul de Raynal. 5-e éd. Paris, 1869. 1. köt., 267. old.

peire gondolunk. Senkire sem gyakoroltak oly nagy hatást a lapok, mint Baudelaire-re. Őt ugyanis igazában nem a katasztrófának az a régészeti látomása mozgatta, amely Hugo álmaiban megjelent. Ő azt szerette volna, ha az antikvitás – Athéné a sértetlen Zeusz homlokából – egy csapásra támad a sértetlen modernségből. Meryon pedig úgy bontotta ki a város antik arculatát, hogy közben egyetlen utcakövet sem áldozott föl. Baudelaire mindig éppen a dolog ilyen felfogását melengette magában a modernségről elmélkedvén. Szenvedélyesen csodálta Meryont.

Affinitás volt közöttük. Ugyanabban az évben születtek; halálukat is csak néhány hónap választja el. Mind a kettő magányosan és súlyosan zavarodott állapotban halt meg; Meryon elmebetegként Charentonban, Baudelaire egy magánklinikán, nem tudott már beszélni sem. Mind a ketten későn váltak híressé. Baudelaire volt szinte az egyetlen, aki már életében kiállt Meryon mellett.* Kevés prózai írása van, mely a Meryonról szóló szöveghez mérhető. Amikor róla beszél, a modernséget dicsőíti, és az antik vonásokat dicsőíti a modernségben. Mert Meryonnál is áthatja egymást az antik és a modern; nála is félreismerhetetlen ennek az áttűnésnek a formája: az allegória. Lapjain igen fontosak a feliratok. Szövegükbe belejátszik a téboly, de a homályosság csak kiemeli, hogy a képeknek „jelentése" van. Meryonnak a Pont-Neuf látképe alá írott sorait, mint értelmezést, minden erőszakoltságuk ellenére *A földmíves csontváz* közvetlen szomszédságába állíthatjuk:

* A huszadik században életrajzíróra talált Meryon, mégpedig Gustave Geffroy személyében. Nem véletlen, hogy e szerzőnek a Blanquiról szóló életrajz a mesterműve.

Ci-gît du vieux Pont-Neuf
L'exacte ressemblance
Tout radoubé de neuf
Par récente ordonnance.
O savants médecins,
Habiles chirurgiens,
De nous pourquoi ne faire
Comme du pont de pierre.*[55]

Geffroy kitapintja Meryon művének centrumát, s egyben rátapint a művész és Baudelaire közti rokonságra, de amikor Meryon metszeteinek sajátszerűségét abban keresi, „hogy bármennyire az életből ellesve készültek is, egy lezajlott, már elhaló vagy halálra szánt élet benyomását keltik",[56] mindenekelőtt arra tapint rá, hogy milyen hűen adják vissza e metszetek a várost, mely rövidesen romhalmazzá válik.** Baudelaire Meryonról írott sorai értésünkre adják, hogy mi a jelentősége ennek a párizsi antikvitásnak. „Kevesen tudták ilyen költőien ábrázolni egy világváros keresetlen ünnepélyességét. Fen-

* Meryon tengerésztisztként kezdte pályafutását. Utolsó rézkarca a tengerészeti minisztériumot ábrázolja a Place de la Concorde-on. A felhőkből lovak, kocsik és delfinek csapata tör a minisztériumra. A hajók és a tengeri kígyók sem hiányoznak; néhány ember alakú lényt is látni a seregben. Geffroy könnyedén megtalálja a „jelentést", nem akad fönn az allegória formáján: „Álmai megrohanták ezt az épületet, mely szilárd volt, mint valami erőd. Ifjúkorában, amikor még hosszújáratú tiszt volt, ott voltak följegyezve szolgálati pályafutásának adatai. Most búcsút vesz ettől a várostól, ettől a háztól, mely annyi szevedést okozott neki." (Gustave Geffroy: *Charles Meryon.* Paris, 1926. 161. old.)

** E művészetben döntő része volt annak a szándéknak, hogy biztosítani kell a „nyomot". A metszetsorozat címlapján Meryon egy szétrepedt követ ábrázol, mely régi növényformák lenyomatát őrzi.

55 Idézi Geffroy: *Charles Meryon.* Id. kiad. 59. old. [„A vén Pont-Neufnek itt / nyugszik hű másolatja, / friss rendelet szerint / újonnan rendbe rakva. / O híres orvosok, / ügyes kirurgusok, / ránk is ily kúra férne, / mint e híd vén kövére." Tótfalusi István fordítása.]

56 Geffroy: i. m. 3. old.

séges nyugalmú kőhegyek; a *templomok égre mutató ujjai;* az ipar füstgomolyt okádó obeliszkjei;* az újjáépülő műemlékek fantasztikus állványzata, rövid életű, szokatlan szépségű pókháló-architektúra az évszázados építmények tömör testén; a haragtól és gyűlölettől sötétlő, ködös mennyboltozat; szédítő terek, mik tragikus gondolatokat ébresztenek a nézőben – a civilizáció győzelmes és panaszos díszletének minden vonása megtalálható e lapokon."[57] Delâtre, a könyvkiadó Baudelaire szövegeivel akarta megjelentetni Meryon sorozatát; a tervből nem lett semmi, de mintha valamit elvesztettünk volna, úgy érezzük, amiért meghiúsult. A grafikus volt az oka, hogy Baudelaire nem írta meg a szövegeket; Meryon azt szerette volna, ha Baudelaire csupán fölleltározza az ábrázolt házakat és utcasorokat. Ha Baudelaire hozzáfogott volna a dologhoz, akkor jobban látnánk Proust szavainak értelmét, mint ahogyan ma olvassuk őket: „... az antik városok jelentősége Baudelaire művében, és a skarlát szín, amelyben néhol megjelennek neki..."[58] Róma volt számára az első e városok közül. Egy Leconte de Lisle-nek írott levelében bevallja, hogy „természetes vonzalmat" érez Róma iránt. Valószínűleg Piranesi vedutái vezették el Rómához; ezeken még egységben jelennek meg a restaurálatlan romok az új várossal.

A romlás virágai harminckilencedik darabja, egy cím nélküli szonett, így kezdődik:

* Vö. Pierre Hamp szemrehányó megjegyzésével: „A művész ... csodálja a babyloni templom oszlopait és megveti a gyárkéményt." (Pierre Hamp: *La littérature, image de la société.* Megj. *Encyclopédie française.* 16. köt.: *Arts et littératures dans la société contemporaine. I.* Paris, 1935. fasc. 16. 64–1.)

57 II. köt., 293. old. [*Művészeti írásai.* 128. old. Csorba Géza fordítása.]

58 Proust: i. m. 656. old.

Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines,
Et fait rêver un soir les cervelles humaines,
Vaisseau favorisé par un grand aquilon,

Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon.[59]

Baudelaire azt szeretné, ha úgy olvasnák, mint valami antik szerzőt. Kívánsága meglepően hamar teljesült. Már itt is vannak a „jövő korok", melyekről a szonett beszél; Baudelaire alighanem annyi évszázadra gondolt, ahány évtizeddel a halála után. Párizs még áll ugyan, s a társadalmi fejlődés nagy tendenciái még mindig ugyanazok. De mennél tartósabbak maradnak, annál múlékonyabbnak bizonyul a velük kapcsolatos élményekben mindaz, ami korábban a „valóban új" jegyében jelent meg. A modernség maradt a legkevésbé azonos magával; s az antikvitás, melyről azt remélték, hogy benne lappang, valójában elavultnak mutatkozik. „Herculanumot megtaláljuk a hamu alatt, de egy társadalom szokásait már néhány év vastagabb réteg törmelékkel borítja el, mint a vulkánok minden pora."[60]

Az antikvitás Baudelaire-nél mindig római. Csak egy helyen nyúlik bele világába a görög antikvitás. A hősnő képét veszi onnan, azét, akit méltónak és alkalmasnak talál rá, hogy átültesse a modernségbe. *A romlás virágai* egyik legnagyobb

59 I. köt., 53. old. [„Legyen tiéd e vers, hogy majd ha boldogan / nevem jövő korok partját eléri zengve, / s a földi agyvelők esténként elmerengve / fogadnak, mint hajót, mely dús szélben rohan, / / emléked, mintha ős, vak fátylú rege lenne, / kábítsa olvasóm, pengőn, cimbalmosan." *Válogatott művei.* 50. old. Tóth Árpád fordítása.]

60 Barbey d'Aurevilly: *Du dandysme et de G. Brummel. Memoranda.* Paris, 1887. 30. old.

és leghíresebb darabjának alakjai görög nevet viselnek: Delphine és Hippolita. A költemény a leszboszi szerelemről szól. A leszboszi nő a modernség hősnője. Alakjában egy történelmi vezéreszme – az antik világ nagyságának eszméje – hatja át azt, ami Baudelaire erotikus vezéreszméje: a kemény és férfias asszony. Ezért olyan összetéveszthetetlen a leszboszi nő helye *A romlás virágai*-ban. Ez teszi érthetővé, hogy Baudelaire sokáig a *Leszboszi nők* címet akarta adni kötetének. Egyébként korántsem ő volt az első, aki bevezette ezt az alakot az irodalomba. Ismerte már Balzac *Az aranyszemű lány*-ban; Gautier a *Maupin kisasszony*-ban, Delatouche a *Fragolettá*-ban. Delacroix-nál is találkozott vele Baudelaire; a képeiről írott kritikában – kissé körülményesen – „a modern asszony hősi alakjáról" beszél, a szó „infernális vagy isteni értelmében".[61]

A motívum a saint-simonizmusban honos, mely gyakran támaszkodott az androginia° eszméjére a maga kultikus próbálkozásai során. Ide sorolható az a templom, amelynek Duveyrier „új városában" kellett volna díszelegnie. Az iskola egyik híve jegyzi meg róla: „A templomnak egy androgint kell ábrázolnia, egy férfit és egy nőt... Ugyanezt a felosztást kell megvalósítani az egész városban, sőt az egész királyságban és az egész Földön: a Föld egyik fele a férfié, a másik a nőé."[62] Claire Demar gondolatmeneteiből könnyebb megérteni a saint-simonista utópia antropológiai tartalmát, mint ebből a soha meg nem épített architektúrából. Demar elfelejtődött Enfantin nagyvonalú fantáziái mellett. De a tőle származó kiáltvány közelebb áll a saint-simonista elmélet magvához – az iparnak a világot mozgató erőként való hiposztazálásához –, mint Enfantin anya-mítosza. Az ő szövegében is az anyáról

61 II. köt., 162. old.

62 Henry-René d'Allemagne: *Les Saint-Simoniens 1827–1837*. Préface de Sébastien Charléty. Paris, 1930. 310. old.

van szó, de lényegileg más felfogásban, mint azoknál, akik felkerekedtek Franciaországból, hogy a Keleten kutassanak utána. Ereje és szenvedélye révén egyedül áll a kor szerteágazó irodalmában, mely a nők jövőjével foglalkozik. A szöveg *Az én jövőm törvénye* címen jelent meg. Utolsó szakaszában ez áll: „Nincs többé anyaság! Azt mondom: nincs többé anyaság. Ha az asszonyok egyszer megszabadultak ... a férfitól, aki megfizeti nekik a testük árát, ... akkor fennmaradásukat csak saját alkotó tevékenységüknek köszönhetik majd. Ehhez valami munkának kell szentelniük magukat, valami feladatot kell betölteniük ... El kell határoznotok hát, hogy az újszülöttet a természetes anya keblétől elszakítva a társadalmi anya karjába adjátok, az állam által kirendelt dajka karjába. Jobb nevelést is kap a gyermek ... Csak így fog fölszabadulni férfi, nő és gyermek a vér törvénye alól, az ember ember által való kizsákmányolásának törvénye alól."[63]

Itt alakult ki, eredeti változatában, a heroikus nő képe, amit Baudelaire a sajátjává tett. A kép leszbikus változatának kialakítása sem az íróknál kezdődött, hanem magában a saint-simonista körben. Az idevágó tanúbizonyságok nem voltak a legjobb kezekben az iskolához tartozó krónikásoknál. De mégiscsak fennmaradt a következő érdekes vallomás egy asszonytól, aki Saint-Simon tanának hívéül szegődött: „Társamat az asszonyt kezdtem éppen annyira szeretni, mint társamat a férfit ... Elismertem a férfi fizikai erejét és a rá jellemző sajátos intelligenciát, de mint egyenlő értéket állítottam mellé a nő testi szépségét és sajátos szellemi képességeit."[64] Mintha ennek a vallomásnak a visszhangja lenne Baude-

63 Claire Demar: *Ma loi d'avenir*. Ouvrage posthume publié par Suzanne. Paris, 1834. 58–59. old.

64 Idézi Firmin Maillard: *La légende de la femme emancipée. Histoire de femmes pour servir à l'histoire contemporaine*, Paris, é. n. 65. old.

laire egyik kritikai megjegyzése, mely fölött nem lehet könnyen elsiklani. Flaubert első hősnőjét illeti a megjegyzés. „Madame Bovary mindabban, ami erőteljes és nagyravágyó benne, sőt, még ábrándosabb részében is, ... férfi maradt. Mint a Zeusz agyából támadt felfegyverzett Pallasz, ez a különös androgin megőrizte egy elragadó asszonyi testbe zárt férfias lélek minden csáberejét."[65] És később, az íróról magáról: „... minden intellektuális nő hálás lesz neki, amiért olyan magaslatra emelte a »nőstényt«, ... és felruházta a számításnak és az álmodozásnak ama kettős természetével, mely a tökéletes emberi lényt teszi."[66] Baudelaire egyetlen tollvonással – mindig könnyen ment neki az ilyesmi – hősnőt csinál a kispolgári feleségből.

Baudelaire költészetében jó néhány fontos és egyben nyilvánvaló tény van, melyeket eddig mégsem vettek észre. Közéjük tartozik az is, hogy a két leszbikus költeménynek, mely az *Epaves*-ban° egymás után következik, éppen ellentétes az iránya. A *Leszbosz* himnusz a leszbikus szerelemhez; a *Delphine és Hippolita* viszont, bár részvéttől remegő hangon, átkot mond erre a szenvedélyre.

> Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?
> Vierges au coeur sublime, honneur de l'archipel,
> Votre religion comme une autre est auguste,
> Et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel![67]

Így az első költemény; s a második:

65 II. köt., 445. old.
66 II. köt., 448. old.
67 I. köt., 157. old. [„Minek Jón s Gonoszon, törvényeken tünődni? / Fenséges szüzek, óh, dicső szigetlakók, / a ti vallásotok éppoly szent, mint a többi, / s poklokon-mennyeken csak nevethet a csók!" *Válogatott művei*. 151. old. Szabó Lőrinc fordítása.]

– Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez le chemin de l'enfer éternel![68]

A szembeszökő kettősség így magyarázható: Baudelaire nem társadalmi vagy pedig a hajlamokat érintő problémát látott a leszboszi nőben, s ennek megfelelően azt mondhatnánk, hogy mint prózaírónak nem volt álláspontja a dolgot illetően. A modernségről alkotott képében volt helye a leszboszi nő számára, a valóságban nem ismerte föl. Ezért írja olyan nyugodtan: „Megismertük már az emberbarát írónőt, ... a republikánus költőnőt, a jövendő fourier-ista vagy saint-simonista* költőnőjét; s szépségbe szerelmes szemünk nem tudott hozzászokni e kimért rútsághoz, ... a férfi-szellem utánzataihoz."[69] Nem helyénvaló feltételezni, hogy Baudelaire-nek valaha is eszébe jutott volna verseivel nyilvánosan kiállni a leszboszi nő mellett. A javaslatok is bizonyítják ezt, melyeket ügyvédjének tett *A romlás virágai* elleni perben elmondandó védőbeszéddel kapcsolatban. A polgári kiközösítés Baudelaire számára elválaszthatatlan a szenvedély heroikus voltától. A „szálljatok lefelé, szegény áldozatok" az utolsó szó, amit Baudelaire a leszboszi nő után kiált. Átengedi a pusztulásnak. Menthetetlen, mert Baudelaire felfogása szerint elválaszthatatlan tőle a züllöttség.

A tizenkilencedik század kezdte el gátlástalanul alkalmazni a nőt a háztartáson kívül a termelési folyamatban. Jobbára primitív módon történt ez: beállították a nőket a gyárakba. Ami szükségképpen maga után vonta, hogy idővel férfias vonások jelentek meg rajtuk. Természetesen főleg torz vonások,

* Talán Claire Demar írására, *A jövő törvényé*-re céloz.

68 I. köt., 161. old. [„– Szálljatok, szálljatok örökös poklotokban, / szálljatok lefelé szegény áldozatok . . ." *Válogatott művei.* 156. old. Babits Mihály fordítása.]

69 II. köt., 534. old. [*Válogatott művei.* 452. old. Réz Pál fordítása.]

hiszen a gyári munka hatására alakultak ki. De a termelés magasabbrendű formái s a politikai harc olyan férfias vonások kialakulását is elősegíthetik, amelyek már nemesebbek. Talán ebben az értelemben kell felfognunk a „vésuvienne"-ek mozgalmát. Csupa nőből egy harci egységet állítottak ki a februári forradalom idején. „Azért nevezzük magunkat »vésuvienne«-eknek – olvashatjuk szabályaikban –, mert egy forradalmi vulkán működik minden asszonyban, aki közénk tartozik."[70] A női magatartásnak ebben az átalakulásában olyan tendenciák jutnak kifejezésre, amelyek könnyen hatással lehettek Baudelaire fantáziájára is. Nem volna mit csodálkozni rajta, ha a terhesség iránti mély ellenszenve is közrejátszott volna a dologban.* Baudelaire-re nagyon hatott a nők elférfiasodása. Igent mondott erre a folyamatra. De az is fontos volt neki, hogy kivonja az ökonómia fennhatósága alól. Így ott kötött ki, hogy tisztán szexuális hangsúlyt adott az egész fejlődési iránynak. Talán azért nem tudott soha megbocsátani George Sandnak, mert a Musset-vel való kaland megszentségtelenítette a leszboszi nő vonásait.

A „prózai" elem elsikkadása, ami Baudelaire-nek a leszboszi nőhöz való viszonyában megnyilvánul, másban is jellemző rá. A figyelmes szemlélők mindig is megütköztek ezen. Jules Lemaître írja 1895-ben: „Olyan költészet ez, mely csupa műfogás és szándékos ellentmondás ... Amikor éppen a realitás részleteinek durva leírásában tetszeleg, hirtelen olyan spiritualizmusnak adja át magát, mely egészen távol esik a dolgok által keltett közvetlen benyomástól ... A nő Baudelaire

* Egy 1844-ből származó töredék (I. köt., 213. old. [*Válogatott művei.* 241. old.]) ezt látszik bizonyítani. – Baudelaire úgy ábrázolja kedvesét az ismert tollrajzon, mint akinek a járása meghökkentően hasonlít a terhes nőkéhez. De ez nem bizonyíték az említett idioszinkrázia ellen.

70 *Paris sous la République de 1848.* Exposition de la Bibliothèque et des travaux historiques de la ville de Paris. Paris, 1909. 28. old.

szemében rabszolgának vagy állatnak számít, ... de azzal a hódolattal fordul felé, amit a szent szűz iránt szoktak mutatni... Megátkozza a »haladást«, viszolyog a század iparától, ... ám mégis élvezi a mai életnek azt a sajátos színezetét, melyet éppen az ipar ad neki... Azt hiszem, hogy a sajátosan baudelaire-i magatartás nem más, mint mindig egyesíteni a reagálás két ellentétes módját, ... egy múltbeli és egy jelenbeli reagálást... Ez a legfrissebb újdonság az érzelmi élet terén."[71] Nagyon megfelelt Baudelaire szándékának, hogy e magatartást az akaraterő hőstettének tüntesse föl. De a dolognak fonákja is van: hiányzik belőle a meggyőződés, az értelmes belátás, a kitartás. Baudelaire minden érzése hirtelen, sokkszerű változásoknak volt kitéve. De csak annál csábítóbban lebegett előtte egy másik módja annak, ahogyan ilyen szélsőségek között lehet élni. Ez azokban az inkantációkban° formálódik ki, melyek sok tökéletes sorának kicsengését adják; némelyikben nevet is kap a dolog.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
  C'est pour assouvir
  Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.[72]

Ringató ritmus illik e híres szakaszhoz; a hangok mozgása magával ragadja a csatornában kikötött hajókat. Ringatózni a szélsőségek között, ami a hajók kiváltsága, ez után vágyott

71 Lemaître: i. m. 28–31. old.
72 I. köt., 67. old. [„Nézd, mennyi hajó / pihen ott! Lobogó / kalandvágy bennük a lélek! / Mi kellene? Nincs / oly távoli kincs, / mit elő ne teremtene neked!" *Válogatott művei.* 65. old. Szabó Lőrinc fordítása.]

Baudelaire. Mindenütt föltűnik a hajó képe, ahol mély, titkolt és paradox vezéreszméjével találkozunk: vitetni magunkat valami naggyal, elrejtőzni belé. „A szép, nagy hajók, ahogy alig észrevehetően himbálódznak... a nyugodt vízen, ezek a hatalmas hajók, dologtalan és nosztalgikus hangulatukkal, nem azt mondják-e nekünk valamilyen néma nyelven: Mikor kelünk útra a boldogság felé?"[73] A hajók a legnagyobb erőkifejtésre való készséget a könnyedséggel egyesítik. Ez titkos jelentőséggel ruházza föl őket. Létezik olyan különös konstelláció, amikor az emberben is találkozik egymással a henyeség és nagyság. Ez uralkodik Baudelaire élete fölött. Megfejtette ezt a konstellációt és nevet adott neki: „a modernség". Azért adja át magát a kikötőben horgonyzó hajók látványának, hogy hasonlatot olvasson ki belőle. Mint ama vitorlások, olyan erős, olyan fürge, olyan harmonikus, olyan jó felépítésű a hős. De felé hiába int a nyílt tenger. Mert baljós csillag jegyében áll az élete. A végzete lesz a modernség. Nincs benne hely hérószoknak, nem tud mit kezdeni ezzel a típussal – a modernség véglegesen lehorgonyozza a biztos kikötőben, örök semmittevésnek szolgáltatja ki. Ebben az utolsó megtestesülésében dandyként jelenik meg a hős. Ha találkozunk egy ilyen jelenséggel, ki ereje és nyugalma révén minden mozdulatában tökéletesnek mutatkozik, így szólunk magunkhoz: „Talán egy gazdag ember jön itt, vagy inkább egy dologtalan Herkules."[74] Úgy jár, mintha saját nagysága vinné. S ebből már megértjük, miért hitte némelykor Baudelaire, hogy kószálásait ugyanaz a méltóság övezi, mint költői erejének megfeszítését.

A dandy nagy ősök utóda volt Baudelaire szemében. A dandyzmus „a hősiesség utolsó tündöklése hanyatló korokban".[75]

73 II. köt., 630. old. [*Válogatott művei*. 335–336. old. Rónay György fordítása.]
74 II. köt., 352. old. [*Művészeti írásai*. 153. old.]
75 II. köt., 351. old. [*Művészeti írásai*. 152. old. Csorba Géza fordítása.]

Örömmel fedezi föl, hogy Chateaubriand, mint egy megjegyzéséből kiderül, indián dandykkel is találkozott – ami e törzsek hajdani virágkoráról tanúskodik. Valójában lehetetlen nem észrevenni, hogy a dandy alakjában összegyűjtött vonások teljesen meghatározott történelmi bélyeget viselnek. A dandy a világkereskedelemben vezérszerepet vivő angolról van mintázva. A londoni tőzsdés kezében futottak össze az egész világot beborító kereskedelmi háló szálai; a legkülönfélébb, roppant gyakori és teljesen váratlan rángások futottak végig rajtuk. A kereskedőnek mindegyikre reagálnia kellett, de reakcióit másoknak nem volt szabad észrevenniük. Így belső küzdelem támadt benne, s ez volt az, amit a dandyk a maguk kezelésébe vettek. Kialakították az elmés tréninget, amelynek segítségével e küzdelmet meg lehetett fékezni. A villámgyors reagálást laza, sőt petyhüdt arcjátékkal és taglejtésekkel kapcsolták össze. A tikkelés, ami egy időben előkelő dolognak számított, mondhatni ügyetlenebb, alantasabb megjelenítése a problémának. Igen jellemző a következő megállapítás: „Az elegáns ember arca... mindig egy kicsit görcsös és eltorzult. Az ilyen grimaszokat akár valami természetes satanizmusnak tulajdoníthatjuk."[76] Így jelent meg a londoni dandy egy párizsi bulvárlovag képzeletében. És így tükröződött fiziognómiailag Baudelaire-en. Az ő szerelme a dandyzmus iránt egyáltalán nem volt boldog szerelem. Nem volt meg benne a képesség, hogy kellemes legyen, pedig ez nagyon fontos eleme a dandy abbeli művészetének, hogy ne legyen az. Modort csinált abból, ami már a természetében is elidegenítő hatással volt az emberekre, s így, mivel elszigeteltségének fokozódásával megközelíthetetlensége is nőttön-nőtt, teljesen elhagyatottá vált.

76 *Les Petits-Paris.* Par les auteurs des **Mémoires de Bilboquet.** Paris, 1854. 10. köt.: *Paris-viveur.* 26. old.

Baudelaire, szemben Gautier-vel, nem lelt örömöt korában, és áltatni sem tudta magát a kort illetően, mint ahogy Leconte de Lisle. Nem volt meg benne egy Lamartine vagy Hugo emberbaráti idealizmusa, és az sem adatott meg neki, hogy miként Verlaine, a kegyességbe meneküljön. Nem volt saját meggyőződése, s ezért ő maga öltött új és új alakot. Kószáló, apacs, dandy és rongyszedő – megannyi szerep a számára. Mert a modern hérosz nem hős – csak színész, aki hőst alakít. A heroikus modernség egy szomorújáték, amelyben hős-szerepet lehet kapni. Baudelaire maga céloz erre, mint valami széljegyzetben, *A holt öreg* egy helyén.

Un matin, cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.[77]

Díszlet, színész és hős: félreérthetetlen módon kerülnek össze a két versszakban. A kortársaknak nem volt szüksége az utalásra. Courbet arról panaszkodott, amikor arcképet festett róla, hogy Baudelaire mindennap másképp néz ki. Champfleury szerint annyira el tudta változtatni arckifejezését, mintegy

77 I. köt., 101. old. [„Egy reggel, amikor a bús utcán a házak, / melyeket aznapon a köd még nőttetett, / játszották partjait egy szürke áradásnak, / s mint zord színészhez ép találó díszletek, / / mindent elleptek a szennysárga párafoltok, / borús beszédben únt lelkemmel, mentem én, / mely minden ideget hős módra csöndbe fojtott, / a szekér-rázta út sivatag peremén." *Válogatott művei.* 118. old. Babits Mihály fordítása.]

szökött gályarab.[78] Rosszindulatú, de meglehetős éleslátásról tanúskodó visszaemlékezésében Vallès ripacsnak nevezi.[79]

A sorra elnyűtt álarcok mögött a Baudelaire-ben élő költő megőrizte inkognitóját. Amilyen kihívó a társas érintkezésben, olyan óvatos alkotás közben. Az inkognitó volt költészetének törvénye. Versépítkezését egy olyan nagyváros alaprajzához hasonlíthatnánk, amelyben az ember feltűnés nélkül mozoghat, mert mindig kapuátjárók vagy udvarok fedezik. Az alaprajzon pontosan ki van jelölve a szavak helye, mint az összeesküvőké a felkelés kirobbantása előtt. Baudelaire magával a nyelvvel konspirál. Lépésről lépésre kiszámítja a hatásait. Éppen a legavatottabbak nem tudtak szabadulni a gondolattól, hogy Baudelaire sohasem leplezi le magát az olvasó előtt. Gide veszi észre, hogy kép és dolog között nagyon is kiszámított eltérés van nála.[80] Rivière megmutatta, hogyan indul ki Baudelaire valami távol eső szóból, s hogyan tanítja azt meg óvatosan járni, miközben finoman közelíti a dologhoz.[81] Lemaître olyan formákról beszél, amelyek annyira illedelmesek, hogy megakadályozzák a szenvedély kitörését;[82] Laforgue pedig azokra a baudelaire-i hasonlatokra hívja föl a figyelmet, amelyek úgyszólván meghazudtolják a lírai személyiséget és szinte kötekedő módon kerülnek be a szövegbe: „La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison" – „sok hasonló példát lehetne találni",[83] teszi hozzá Laforgue.*

78 Vö. Champfleury: *Souvenirs et portraits de jeunesse.* Paris, 1872. 135. old.

79 A *La situation*-ból újra megjelentette André Billy: *Les écrivains de combat.* Paris, 1931. 189. old.

80 Gide: i. m. 512. old.

81 Jacques Rivière: *Etudes.* [18-e éd. Paris, 1948. 15. old]

82 Lemaître: i. m. 29. old.

83 Jules Laforgue: *Mélanges posthumes.* Paris, 1903. 113. old.

* Néhány a sok közül:

Nous volons au passage un plaisir clandestin
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.
(I. köt., 17. old.)

A szavak felosztása olyanokra, melyek alkalmasnak látszanak az emelkedett használatra, és olyanokra, melyeket kerülni kell, mindenütt éreztette hatását a költői alkotásban, s egyaránt érvényes volt a tragédiára és a lírai költészetre. A tizenkilencedik század első évtizedében még nem kezdték ki ezt a konvenciót. Lebrun *Cid*-jének bemutatóján a „szoba" szó hallatára a közönség dühösen felmorajlott. Az *Othello* Alfred de Vigny fordításában megbukott a „zsebkendő" szó miatt: elviselhetetlennek érezték, hogy ilyesmi hangozzék el egy tragédiában. Victor Hugo volt az első, aki kezdte elsimítani a köznyelv és az emelkedett nyelv szavainak különbségét a költészetben. Sainte-Beuve is hasonló irányban indult el. A *Joseph Delorme életé*-ben így nyilatkozik: „Megpróbáltam ... a magam szerény, tisztes polgári módján eredeti lenni ... Nevükön neveztem az intim élet dolgait, de a kunyhót közelebb éreztem

Ta gorge triomphante est une belle armoire.
(I. köt., 65. old.)

Comme un sanglot coupé par un sang écumeux
Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux.
(I. köt., 118. old.)

La tête, avec l'amas de sa crinière sombre
Et de ses bijoux précieux,
Sur la table de nuit, comme un renoncule,
Repose.
(I. köt., 126. old.)

[A főszövegben: „Mint lomha fal feszül közénk a sűrű éj ..." *Válogatott művei.* 46. old. Tóth Árpád fordítása. – A jegyzetben: „... titkos, futó gyönyört mi úgy falunk hamar, / facsarva lázasan, mint egy avítt narancsot." 9. old. Tóth Árpád fordítása. „Melled, a büszke mell, amint előreszökvén / feszíti selymedet, olyan, mint drága szekrény ..." 63. old. Babits Mihály fordítása. „Kakasszó a ködöt hasítja távoli: / mint vérhabba fuló zokogást, hallani." 135. old. Babits Mihály fordítása. „... a fej, sötét haja sörényes nehezével / s arany kövekkel ékszeres, / némán, mint egy virág, a kis szekrényre vetve / nyugszik ..." 149. old. Babits Mihály fordítása.]

magamhoz, mint a budoárt."[84] Baudelaire maga mögött hagyta Victor Hugo nyelvi jakobinizmusát és Sainte-Beuve bukolikus szabadosságait is. Képeinek eredetisége az összehasonlítás tárgyának közönséges voltában rejlik. Vadászik a banális dolgokra, hogy közelebb vigye őket a költőiséghez. Így beszél a „lidérces vad éj"-ről: „amikor szívedet mint papírt gyűri és markolássza a romlás".[85] Ez a nyelvi gesztus, mely jellemző Baudelaire-re mint művészre, igazán jelentőségteljessé Baudelaire-nél az allegorikusnál válik. Ebből fakad allegóriáinak az a zavarba ejtő eleme, amely megkülönbözteti őket az olyan közkeletű allegóriáktól, mint amilyenekkel utoljára Lemercier népesítette be az empire parnasszust, akinél elérte mélypontját a klasszicista költészet. Baudelaire mit sem törődik ezzel. Marékszámra szedi az allegóriákat: a nyelvi környezet, amelybe beilleszti őket, alapvetően megváltoztatja jellegüket. *A romlás virágai* az első könyv, amely nemcsak prózai, hanem városi eredetű szavakat is fölhasznál a lírában. Egyáltalán nem kerüli a friss veretű, minden költői patinát nélkülöző kifejezéseket. Előfordul benne a quinquet,° a wagon és az omnibus; nem riad vissza az olyasmitől, mint a bilan,° réverbère,° voirie.° Ilyen természetű szavak közegében tűnik föl hirtelen, minden előkészítés nélkül egy-egy allegória. Ha valahol, akkor ebben a goromba koincidenciában lehet tetten érni Baudelaire nyelvének szellemét. Claudel végérvényes jellemzést adott róla. Azt mondja egy helyütt, hogy Baudelaire Racine irályát egy második császárság korabeli zsurnalisztáéval egyesíti. Szótárának egyetlen szava sem olyan, hogy eleve föl volna készítve az allegóriára; mindegyiknek alkalmilag kell kiállnia a rohamot; aszerint, hogy miről van szó s ahogyan a téma

[84] Sainte-Beuve: *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme.* Id. kiad. 170. old.
[85] I. köt., 57. old. [*Válogatott művei.* 55. old. Szabó Lőrinc fordítása.]

sora hozza, Baudelaire kikémleli, megostromolja és beveszi a szavakat. A rajtaütéshez, ami nála a költészet, allegóriákat fogad bizalmába. Egyedül ők vannak beavatva a titokba. Ott vannak a költői hadműveletek centrumai, ahol föltűnnek ezek a szavak: la Mort,° le Souvenir,° le Repentir° vagy le Mal.° A rohamok villámszerűen indulnak; a nagybetűről lehet felismerni őket – egy olyan szöveg közepén, mely a legbanálisabb szót sem taszítja ki magából, s ez Baudelaire kezére vall. Puccsista technikával dolgozik.

Néhány évvel Baudelaire halála után Blanqui egy páratlanul mesteri húzással tette föl a koronát összeesküvői pályafutására. Victor Noir meggyilkolása után történt a dolog. Blanqui szemlét akart tartani csapatainak állománya fölött. Szemtől szembe csak legfontosabb alvezéreit ismerte. S hogy őt mennyire ismerte a legénység minden tagja, azt nem tudni. Megbeszélt hát mindent szárnysegédjével, Granger-val, aki megtette a blanquisták parádéjának megszervezéséhez szükséges intézkedéseket. Geffroy így írja le a szemlét: „Blanqui ... felfegyverkezve ment el otthonról, búcsút mondott nővérének, és elfoglalta helyét a Champs-Elysées-n. Ott kellett, ahogyan megállapodott Granger-val, a csapatoknak – melyeknek titkos tábornoka volt – elvonulnia előtte. A főnököket ismerte már, most az egyes parancsnokok mögött zárt alakulatban menetelő legénységet akarta látni. Minden a megállapodás szerint történt. Fogadta a szemlét, és senki sem sejtette, hogy milyen rendkívüli színjáték folyik a szeme előtt. Ott állt a tömegben az öreg, az emberek között, akik éppúgy odanéztek, mint ő maga, egy fának támaszkodott és figyelte barátainak sorra érkező menetoszlopait: némán közeledtek a morajlásban, melyet folyton kiáltások törtek meg."[86] – Az erőt, mely képes volt ezt véghezvinni, Baudelaire költészete a szóban őrzi meg.

86 Geffroy: *L'enfermé*. Id. kiad. 276–277. old.

Baudelaire alkalomadtán az összeesküvőben is föl akarja ismerni a modern hérosz képét. „Le a tragédiákkal!" – írta a februári napok idején a *Salut public*-ben. „Elég volt a régi Róma történetéből! Nem vagyunk ma nagyobbak, mint Brutus?"[87] Ma nagyobbak, de persze nem olyan nagyok. Mert amikor III. Napóleon uralomra került, Baudelaire nem ismerte föl benne Caesart. Blanqui ebben fölötte állt. De mélyebbre nyúlik a kettejük közti különbségnél az, ami közös volt bennük: a dac és a türelmetlenség, a felháborodás és a gyűlölet ereje – és a tehetetlenség is, mely mindkettejük sorsa volt. Baudelaire könnyű szívvel mond búcsút híres sorában a világnak, „hol nem lehet testvér a tett s az álom".[88] De nem volt olyan elhagyatott, mint hitte. Blanqui tette és Baudelaire álma testvérek. Egymásba kulcsolódnak. Egymásba kulcsolódó kezek a kövön, amely alá III. Napóleon a júniusi harcosok reményeit temette.

BENCE GYÖRGY FORDÍTÁSA

87 Idézi Crépet: i. m. 81. old.
88 I. köt., 136. old. [*Válogatott művei*. 168. old. Szabó Lőrinc fordítása.]

NÉMET INTÉZET
A SZABAD KUTATÁS
SZOLGÁLATÁBAN

Amikor a német tudósok szétszóródása megkezdődött, az 1933-as évben, nem volt egyetlen olyan terület sem, amelyen jártasságuk révén kizárólagos tekintélyre tehettek volna szert. Európa pillantása mégis rájuk szegeződött, s e pillantás nemcsak részvétet fejezett ki. Kérdés volt ebben a pillantásban, olyanoknak szóló, akikre szokatlan veszély tört rá, újmódi iszonyat sújtott. Eltartott egy ideig, amíg az érintettek rögzítették magukban annak a képét, ami a szemük láttára tört felszínre. Öt év azonban hosszas haladék. Egy csoport kutatónak, akik figyelmüket egyazon tapasztalatra irányították, s a tapasztaltakat ki-ki a maga módján és a maga területén aknázta ki, elégséges kellett legyen, hogy maguknak és másoknak számot adjanak arról, ami mint kutatókkal történt velük, és ami a munkájukat a jövőben is meghatározza. Nem utolsósorban talán azoknak tartoztak ezzel a számadással, akik a száműzetésben bizalmukat és barátságukat előlegezték nekik.

A csoport, amelyről szó van, a német köztársaságban a frankfurti Társadalomkutató Intézet° körül jött létre. Nem állíthatjuk, hogy tagjai eredetileg valamiféle szakmai testületet alkottak volna. Az intézet vezetője, Max Horkheimer filozófus, legközelebbi munkatársa a közgazdász Friedrich Pollock. Pszichoanalitikusként Fromm, nemzetgazdászként Grossmann dolgozik velük, filozófusként Marcuse és Rottweiler – az utóbbi egyúttal zeneesztéta –, irodalomtörténészként Löwenthal és

még néhány további munkatárs. A csoportosulás annak a gondolatnak a jegyében jött létre, hogy „a társadalom tudománya ma csak egy sor tudományággal, mindenekelőtt a nemzetgazdaságtannal, a pszichológiával, a történettudománnyal és a filozófiával szoros összefüggésben fejlődhet". Ugyanakkor ezek a kutatók mind arra törekedtek, hogy tudományszakukban a munkát mindenkor a társadalmi fejlődésnek és a társadalmi fejlődés elméleteinek szintjéhez igazítsák. Azt, ami itt napirendre került, aligha lehet tudományos nézetként kifejteni, rendszerként pedig bizonyosan nem lehet. Leginkább még egy minden megfontolást átható, elidegeníthetetlen tapasztalat végső eredményének tekinthetjük. Summája, hogy a módszertani szigor, amely a tudomány tisztességének próbája, csak akkor érdemli meg a nevét, ha nemcsak a laboratórium zárt keretében, hanem a történelem szabadterén végrehajtott kísérleteket is számításba veszi. Hogy erre nagyon is szükség van, azt a legutóbbi évek jobban megértették a Németországból származó kutatókkal, mint amennyire kívánták. Ez a szükségszerűség késztette őket arra, hogy hangsúlyozzák: munkájuk az európai filozófiának a XVII. század során főképp Angliában, a XVIII. században Franciaországban, a XIX. században pedig Németországban kifejlődött realista irányzatához kapcsolódik. Hobbes vagy Bacon, Diderot vagy Holbach, Feuerbach vagy Nietzsche nem tévesztették szem elől kutatásaik társadalmi horderejét. Hagyományuknak újból tekintélye támadt, folytatása fokozott érdeklődést ébresztett.

A tudós világ szolidaritása a nagy demokráciákban, kiváltképp Franciaországban és Amerikában többet adott ezeknek a német kutatóknak puszta menedékhelynél. Amerikában a Columbia University mellett létrejött az úgynevezett Institute for Social Research, Franciaországban az Ecole Normale Supérieure-höz kapcsolódik az Institut des Recherches Sociales.

Bárhol kerül még sor szabad tudományos vitára, ebben a munkaközösségben figyelemmel kísérik. Sok minden szól amellett, hogy ezekben a vitákban a friss jelszavaktól és beszédfordulatoktól vissza kell térni az európai filozófia még tisztázatlan alapkérdéseire. E kérdések tisztázatlansága ugyanis szorosan összefügg a társadalmi szükségállapottal.

Ez a vezérlő motívuma annak a vitának, melyet az Intézet évek óta folytat a pozitivizmusról – az „empirikus filozófiáról", ahogy manapság nevezik. Ellenlábasuk mindenekelőtt Neurath, Carnap, Reichenbach Bécsi Iskolája. Horkheimer *Megjegyzések a tudomány és a válság kérdéséről* című tanulmányában már 1932-ben utalt a pozitivizmus jellegzetes hajlandóságára, hogy a polgári társadalmat örökkévalónak ítélje, ellentmondásait – mind az elméletieket, mind a gyakorlatiakat – pedig potomságként kezelje. Az eszmefuttatás három évvel később *Az igazság problémájáról* című esszében kiterjedtebb alapon folytatódik. A tanulmány egész összefüggésrendszerében vizsgálja a nyugati filozófiát, hisz a kritikátlan meghódolás a fennálló előtt – ami árnyékként kíséri a kutató relativizmusát – csírájában már akkor megjelent, amikor Descartes „az egyetemes metodikai kételyt összekapcsolta őszinte katolicizmusával". (*Zeitschrift für Sozialforschung* 4. évf., 3. sz. 322. old.) Újabb két évvel később ezt olvassuk: „Az elmélet, a Descartes-tól megalapozott, hagyományos értelemben, ahogy a szaktudományok működésében ma is mindenütt eleven, olyan kérdések alapján rendezi a tapasztalatot, amelyek az életnek a jelenlegi társadalmon belül való újratermelése során vetődnek fel." (*ZfS* 6, 3. 625. old) A pozitivizmus bírálata voltaképpen egyet jelent azzal, hogy alaposan szemügyre vesszük a tudomány „üzemét". Nem csoda, hogy a tudományos üzem kivonta magát a humanitás felügyelete alól, és egykettőre a hatalom birtokosainak szolgálatába szegődött.

„Az egyetemi nagyüzem° bizonyos részei üresjáratának, a semmitmondó éleselméjűségnek, a metafizikai vagy nem metafizikai ideológiaképzésnek ... megvan a társadalmi jelentősége, ... akkor is, ha mindezek a jelenségek valójában a társadalom egyetlen említésre méltó többségi csoportja érdekeivel sem egyeznek meg." (*ZfS* 6, 2. 261. old.)

Mit remélhettek hát az emigrált kutatók a tudomány üzemétől, amikor annyi minden áll az útjában annak, hogy gyakorolja legpozitívabb funkcióját: fenntartsa a nemzetközi kapcsolatokat a kutatók között. A tudomány egyes új ágazatai, például a pszichoanalízis előtt egész országok bezárultak; az elméleti fizika tanait, mint tapasztaljuk, törvényen kívül helyezték; az autarchia – állítólagos anyagi okokból – a szellemi csereforgalmat fenyegeti, a kongresszusok, amelyek arra hivatottak, hogy elevenen tartsák, teli vannak kihordatlan politikai feszültséggel. Az elmélet trójai faló lett, az universitas litterarum° pedig új Trója, ahol a gondolkodás ellenségei épp most bújnak elő rejtekhelyükből. De éppen azért, mert az aktuális viszonylatok fölébe kerekedtek a kutatásról való tájékoztatás folyamatának, most az a feladat, hogy ellenerőként, a kutatás folyamatát tegyük aktuális témává. A törekvés erre a *Zeitschrift für Sozialforschung** valamennyi cikkében közös. Hogy pontosabban miről van szó, azt jól megvilágítja az összecsapás a pragmatizmussal, amely az effajta aktualizálásnak a maga nagyon is problematikus módján, mindig is elébe ment.

A tudományos megismerés elmélete épp Amerikában a pragmatizmust még kevésbé hagyhatta figyelmen kívül, mint a pozitivizmust. A pragmatizmus a pozitivizmustól leginkább abban különbözik, ahogy a tudományos elméletnek a gyakorlat-

* *Zeitschrift für Sozialforschung.* Az Institut für Sozialforschung megbízásából kiadja Max Horkheimer. Verlag von C. L. Hirschfeld, Leipzig, 1932 skk. A 2. évf. 2. számától kezdve Librairie Félix Alcan, Paris, 1933. skk.

hoz való viszonyát szemléli. A pozitivizmus szerint az elmélet hátat fordít a gyakorlatnak; a pragmatizmus szerint az elméletnek a gyakorlathoz kell igazodnia. A pragmatizmus számára az elmélet igazságának az a kritériuma, hogy beválik-e a „gyakorlatban". A kritikai gondolkodó számára viszont az, hogy valami „beválik, hogy a gondolatok egybevágnak az objektív realitással, maga is történelmi folyamat, amely megakadhat, sőt meg is szakadhat". (*ZfS* 4, 3. 346. old.) A pragmatizmus reménytelenül igyekszik túltenni magát a történelem tényállásán: minden gyakorlat épp kapóra jön, hogy a gondolkodás zsinórmértékévé avassa. A kritikai elmélet viszont „a jobb, a hasznos, a célszerű... kategóriáit" (*ZfS* 6, 2. 261. old.), amelyekkel a pragmatizmus dolgozik, nem fogadhatja el minden további nélkül. Figyelmét főképp arra a határpontra irányítja, ahonnan kezdve a tudományos fogalomképzésből mindinkább kikopik a kritikus visszaemlékezés a fogalom mélyén rejtőző társadalmi gyakorlatra, s megnyílik az út a társadalmi gyakorlat felmagasztosítása előtt. „A tudományban olyan mértékben jelennek meg gátló, bomlasztó mozzanatok, ahogy érdeklődése helyébe egy új társadalom iránt az a törekvés lép, hogy a jelenlegi örökkévaló voltát alapozza meg." (*ZfS* 1, 1–2. 3. old.) Az efféle törekvés szívesen bújik a fogalmi szigorúság látszata mögé; felkutatása szándékával elemzett a folyóirat néhány megismeréskritikai és tudományos alapfogalmat: az igazság, a lényeg, a gyakorlati igazolás, az egoizmus, az emberi „természet" fogalmát.

Valamilyen jogtalanság elszenvedése elfogulttá tesz önmagunk iránt. Így volt ez eddig minden emigrációval. A baj legjobb ellenszere, ha az elszenvedett jogtalanságban is a törvényszerűt keressük. Nem állíthatjuk, hogy az értelmiség előre látta volna, mi közeledik, még kevésbé, hogy az útjába állt. Hagyjuk most a „pozitív" tudományt, amely nemegyszer cin-

kosává szegődött az erőszaknak és a brutalitásnak, hagyjuk a katedrák urait, vessünk egy pillantást a „szabad értelmiségre". Ez az értelmiség olyasfajta elsőbbségre tartott igényt, amely nem illeti meg. A szabadgondolkodó tudós számára a jelen pillanatban minden azon múlik, felismeri-e a rá szabott lehetőségeket az európai humanitás visszavonulásának feltartóztatásában. Ehhez nincs „az úgynevezett helyzetével kapcsolatos akadémikus kioktatásra... szükség". (*ZfS* 6, 2. 275. old.) De jelszavakkal, akárhonnan jöjjenek is, éppúgy nincs semmi elintézve. „Az az entellektüel, aki csupán tisztelettel felnézve rá hirdeti a proletariátus teremtő erejét,... figyelmen kívül hagyja", hogy ha nem vállalkozik elméleti erőfeszítésekre, amelyek – esetleg hasznos módon – „időlegesen szembe állíthatják a tömegekkel, akkor végül a tömegek lesznek gyengébbek és tájékozatlanabbak, mint amennyire lenniük kellene". (*ZfS* 6, 2. 268. old.) A birodalmi ködfelhőt, amelybe az évezred várományosai beburkolóztak, nem a proletariátus felmagasztalása szórja szét. Ebben a felismerésben jelzésszerűen már benne van a társadalom kritikai elméletének a tárgya.

A Társadalomkutató Intézet különféle munkálatai a polgári tudat kritikájában futnak össze. Ez a kritika nem kívülről való, hanem önkritika. Nem tapad meg azon, ami épp aktuális, hanem a jelenségek eredete felé tör. A legtágabb keretek között Erich Fromm látott neki a munkának. Fromm kutatásai Freudhoz nyúlnak vissza és még tovább, Bachofenhez. Freud számos egymásba tolódott réteget tárt fel a szexuális ösztönben. Felfedezései történetiek; csakhogy gyakrabban vonatkoznak az emberiség előtörténetére, mint történetének korszakaira. Fromm hangsúlyozottan a szexuális ösztön történeti változóira kérdez. (A Kör más kutatói hasonlóképpen az emberi érzékelés történelmi változóinak kérdését vetették fel.) A „természetes" ösztönszerkezetek képzetével Fromm nagyon

tartózkodó módon él; arra törekszik inkább, hogy a szexuális szükségletek meghatározott voltát állapítsa meg történetileg adott társadalmakban. Ráadásul úgy véli, hogy ezeket is téves volna homogénnek tekinteni. „A függőségben élő osztálynak nagyobb mértékben kell elnyomnia ösztöneit, mint az uralkodó osztálynak."*

Kutatásait Fromm a családra összpontosítja, vagyis arra a transzmisszióra, amelynek a közvetítésével a szexuális energiák a szociális közérzetet, a szociális energiák pedig a szexuális közérzetet befolyásolják. A család elemzése során jut el Bachofenhez. Feleleveníti a poláris – anyaközpontú és apaközpontú – család elméletét, amelyet a maga idejében Engels és Lafargue a század legnagyobb történeti eredményei közé sorolt. A tekintély története, amennyiben azt jelenti, hogy az egyén benső élete egyre inkább integrálja a társadalmi kényszert, lényegében egybeesik az apaközpontú család történetével. „A családapa tekintélye végső soron az össztársadalom tekintélystruktúráján alapszik. A családapa tekintélye a gyermek számára időbelileg az első közvetítője a társadalmi tekintélynek, tartalmilag azonban nem mintája, hanem másolata." (I. m. 88. old.) Fromm mindenekelőtt azt bírálja, hogy a társadalmi kényszer belső kényszerré válik; ez a belső kényszer az újkorban kialakult szélsőségesen apacentrikus felfogású családban mind komorabb színezetű lesz, mindinkább életellenes jelleget ölt. A mércét, amelyhez kritikája igazodik, *Az anyajogelmélet társadalomlélektani jelentősége* című tanulmánya adja meg: „bár az apaközpontú gondolat- és érzésstruktúrát – olvassuk itt – már a francia felvilágosodás leghaladóbb filozófusai is kinőtték, az anyaközpontú tendenciák igazi

* *Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung* (Tanulmányok a tekintélyről és a családról. Kutatási beszámolók a Társadalomkutató Intézetből). Paris, 1936. 101. old.

letéteményese az az osztály, amelyet arra, hogy egész életét munkára áldozza, lényegében gazdasági és csak részben benső erővé vált kényszer ösztönöz". (*ZfS* 3, 2. 225. old.)

Fromm elméletét Horkheimer a polgári szabadságharcok vezéreinek tudati helyzetéről írott esszéjében próbálja ki. A szerző munkáját (*Egoizmus és szabadságmozgalom*) adaléknak nevezi a „polgári korszak antropológiájához". A tanulmány széles ívben Cola di Rienzótól Robespierre-ig követi a polgári emancipáció történetét. Az ív sugarát olyan gondolatsor határozza meg, amelynek rokonsága a fentebb ismertetettel egészen nyilvánvaló: „Minél tisztább formában jut uralomra... a polgári társadalom, annál közönyösebben és ellenségesebben állnak az emberek szemben egymással." Mégis, „az egoizmus bírálata jobban beleillik az egoista valóság rendszerébe, mint nyílt védelmezése, hisz a rendszer mindinkább saját jellegének letagadására épül". „Az újkorban a hatalmi viszonyokat gazdaságilag a gazdaságban részt vevő szubjektumok látszólagos önállósága, filozófiailag... az ember abszolút szabadságának fogalma fedi el, bensőségessé pedig az örömigények megfékezése és kipusztítása teszi." (*ZfS* 5, 2. 165., 169., 172. old.) Az esszé legjelentősebb lapjain a szerző arra vállalkozik, hogy a polgárság valamennyi forradalmi mozgalmára jellemző spiritualizálódás, az oratorikus-ünnepi és egyúttal aszketikus dagályosság mögött felfedezze a megszabadított tömegek „már a mozgalom során kívülről befelé" (*ZfS* 5, 2. 188. old.) irányuló energiáinak a hatását. Különösen jól sikerül ez a francia forradalom vonatkozásában. A tömegek, amelyeket a forradalom történelmi hajtóerőként használt föl, végül távolról sem érezték úgy, hogy kielégítették igényeiket. „Robespierre polgári vezér... Nem látta, hogy az általa képviselt társadalom alapelve ellentmond eszményének, az általános igazságosságnak. Vaksága ezzel az ellentmondással szemben szen-

vedélyesen ésszerű szemléletmódja ellenére a fantasztikusság bélyegét nyomja jellemére." (*ZfS* 5, 2. 209. old.) Hogy végső soron a terror is mennyire ehhez a fantasztikussághoz kapcsolódik, hogy micsoda bensővé vált kényszer az, ami az iszonyat képében felszínre tör – arra a fejtegetésnek a napjaink aktualitásával érintkező távlata derít fényt. Valóban, további tanulmányok egész sora követ nyomon hasonló mozzanatokat korunk jelenségeiben. Hektor Rottweiler a dzsessz társadalmi tünetkomplexusát tanulmányozza; Löwenthal az autoritárius ideológia előtörténetét kutatja Knut Hamsunnál; Kracauer a totalitárius államok propagandáját vizsgálja. Közös vonása az említett tanulmányoknak, hogy az irodalmi és művészi alkotások kapcsán egyrészt létrehozataluk technikáját, másrészt befogadásuk szociológiáját kívánják megmutatni. Olyan témákhoz közelítenek tehát, amelyek a puszta ízlésen alapuló kritika előtt nemigen tárulnak fel.

A tudományos munkának, ha komolyan veszi magát, módszertani kérdések állnak a középpontjában. Az itt említett kérdések egy további, a Társadalomkutató Intézet számára ugyancsak centrális kérdéskörnek is a középpontját képezik. A liberális irodalomban sok szó esik manapság a német „kulturális örökségről". Tekintettel a cinizmusra, ahogy napjainkban a német történelmet írják, ahogy a német javakat kezelik, nagyon is érthető ez. De semmit sem nyernénk, ha a másik oldalon, azoknak a körében, akik bent hallgatnak, és akik kint beszélnek helyettük, az örökség várományosainak önteltsége kapna lábra, ha egy új omnia mea mecum porto° koldusbüszkesége jönne divatba. A szellemi javak ugyanis semmivel nincsenek manapság nagyobb biztonságban, mint az anyagiak. A kutatás szabadságát még ismerő tudósoknak és gondolkodóknak el kell határolniok magukat attól az elképzeléstől, hogy kultúrális javakból mindenkor felhasználható, egyszer s

mindenkorra leltárba vett készlettel rendelkezünk. Elsősorban az ő dolguk, hogy az „affirmatív kultúrafogalommal" (*ZfS* 6, 1. 54 skk.) a kultúra kritikai fogalmát szegezzék szembe. Az előbbi, mint annyi más talmi kincs, a reneszánsz stílus imitációjának korszakából származik. Viszont a kulturális teremtés, a kultúra befogadása és fennmaradása technikai feltételeinek nyomozása a kényelmes egyetértés rovására a valódi hagyománynak teremt helyet.

A kétely az „affirmatív kultúra-fogalomban" német kétely: azoknak a sorába tartozik, amelyek ehelyt* már nyomatékosan és nagy súllyal kifejezésre jutottak. „A demokrácia veresége – hangzott a szöveg – azért olyan veszélyes, mert a szellem, amelyre a demokrácia hivatkozik, agonizál." Ez a mondat arra is utal, honnan várhatjuk végül a kulturális örökség megmentését. „Minden elért eredmény – vonja meg egy tanulmány a jelen mérlegét – tünékenynek és veszélyeztetettnek tekintendő." (*ZfS* 6, 3. 640. old.) Lehetséges-e vajon, hogy a demokratikus társadalom bomlásának folyamatából még kiválnak olyan erők, amelyek hajnalának és álmainak igézetében nem tagadják meg a szolidaritást magával az emberiséggel, az eljövendővel? A német tudósok, akik elhagyták országukat, nem sokat mentettek volna meg és kevés vesztenivalójuk lett volna, ha nem Igen volna a válaszuk erre a kérdésre. Ezt az Igent a történelem ajkáról olvasni le – csöppet sem akadémikus próbálkozás.

KŐSZEG FERENC FORDÍTÁSA

* *Mass und Wert* 1. évf., 4. sz. [Névtelen szerző: *Deutsche Zweifel an Europa* (Német kételkedés az európai szellemben).]

A NÉMET MUNKANÉLKÜLIEK KRÓNIKÁJA

Anna Seghers „A menekülés" című regényéről

Az írók próbálkozásainak, hogy hírt adjanak a proletariátus létéről és életkörülményeiről, előítéletek állták útját, amelyeket egyik napról a másikra leküzdeni képtelenség volt. Az egyik legszívósabb előítélet szerint a proletár „a nép egyszerű gyermeke", akinél a magasabb osztályok tagjai nemcsak műveltebbek, hanem egyszersmind differenciáltabbak is. A tizennyolcadik század felemelkedő polgársága számára kézenfekvő volt, hogy az elnyomottban a természet gyermekét lássa. Győzelme után a polgárság az elnyomottal – akinek a helyéről időközben a proletariátus javára leköszönt – már nem a feudális elfajulást állította szembe, hanem a saját rétegzettségét, az árnyalt polgári individualitást. Ennek lett kifejezési formája a polgári regény; témája az egyes ember kiszámíthatatlan „sorsa", amellyel szemben minden felvilágosodás erőtlennek kell bizonyuljon.

A századforduló táján egyes regényírók belegázoltak a polgárság privilégiumába. Nem tagadható, hogy – másokkal együtt – Hamsun számolt le könyveiben az „egyszerű ember"-rel, hogy sikere részben vidéki kisembereinek nagyon is komplex karakterén alapul. Utóbb társadalmi folyamatok ingatták meg a szóban forgó előítéletet. Kitört a háború, a háború utáni évek során pedig új diszciplina támadt a pszichiátriá-

Anna Seghers: *Die Rettung.* Regény. Querido Verlag, Amsterdam, 1937. 512 old.

ban, az inflációs neurózis, amelyből kijutott a „nép gyermeké"-nek, jobban is, mint szerette volna. Újabb néhány év múlva a tömegmunkanélküliség elérte a falut. Az új nyomorúsággal új egyensúlyzavarok, új tévképzetek, új abnormitások jelentek meg az érintettek magatartásában. Ahelyett, hogy a politika cselekvő szubjektuma lett volna belőlük, a demagógoknak lettek gyakran patologikus objektumává. A neurotikusok, az alultápláltak és félresiklottak masszájából kigyurmázva, „a nép egyszerű gyermeke" „néptársként" érte meg a feltámadását.

Igen, a nemzetiszocializmus azért kaphatott erőre, mert a munkanélküliségnek kiszolgáltatott proletariátus osztálytudata megrendült. Anna Seghers új könyve ehhez a folyamathoz kapcsolódik. A történet – színhelye egy bányászfalu Felső-Sziléziában – arról szól, mi zajlik le itt a bánya bezárása után. Magasról nézvést, nem sok. Hisz itt is csak a jogtalanság van uralmon, a felháborodás pedig ritka. „Még a legvörösebbek, a legvadabbak is, akik szétverték volna ezt az egész elviselhetetlen világot, még ők is csak ennyit mondtak: »Jön megint a karórépa« vagy: »A rádió ugrott.« Épp nekik nem volna joguk az efféle beszédekhez, gondolta Bentsch, az ő szájukból nincs értelme az ilyesminek." (97. old.) Bentsch Anna Seghers hangján szól. Ő az elbeszélés főszereplője. Higgadt, idősebb bányász, amikor megismerkedünk vele, aki sose tűrné, hogy az istenét és a papját gyalázzák. Természeténél fogva nem politikus elme, radikálisnak meg végképp nem radikális. Ismerjük el: a maga útját járja, egyedül. Sokan kell hogy egyedül járják az útjukat manapság. Proletárok is, akiknek éppoly kevés közük van a polgár süket kifinomultságához, mint a „néptárs" hazug egyszerűségéhez. Az út egyébként hosszú. Bentsch útja az osztályharcosok táborába vezet.

A politikai valóságot a regény csak nagyon óvatosan érinti.

Jelenléte a műben akár a gyökérzeté: ha az írónő, érzékeny kézzel, kiemeli a talajból, mindenütt rátapad a magánkapcsolatok – szomszédi, erotikus és családi kapcsolatok – humusza.

Ezeknek a proletároknak, ahogy a jövedelmük egyre csökken, egyre kötöttebb életet kell élniük. Aprócska szokások rabjai lesznek, körülményeskedők; könyvelést vezetnek beszűkült szellemi háztartásuk minden garasáról. Aztán egzaltációkkal kárpótolják magukat, amikre kétes értékű okfejtések vagy pókhálóvékony örömök hamar ráviszik őket. Ingataggá válnak, szertelenné, kiszámíthatatlanná. Az a törekvésük, hogy úgy éljenek, mint mások, még inkább eltávolítja őket másoktól: az történik velük is, ami a falujukkal, Findlingennel. „Egészen furcsa helyeken is felásták a földet, hogy egy kevés babot vagy rhebarbarát termesszenek, de épp emiatt Findlingen egyre kevésbé hasonlított egy igazi faluhoz." (100. old.)

A munka egyik áldása, hogy általa érezhetjük a semmittevés örömét. A munka utáni fáradtságot Kant a legfőbb érzéki örömök közé sorolja. Munka híján lustálkodni viszont kín. A munkanélküliek nélkülözését még ez is súlyosbítja. Az idő múlása úgy teperi le őket, mint egy inkubus,° amelytől akaratuk ellenére teherbe estek. Nem szülnek, de kívánósak, mint a terhesek. Ezek a kívánságok külön-külön is mind tanulságosabbak, mint egy sor körkérdés a munkanélküliekről. „Amikor az utolsó vendégek is elmentek, Bentschet mindig elfogta a vágy, hogy kirohanjon az utcára, és a konyhaajtót ne belülről, hanem kívülről zárja be. Ez a vágy neki magának is olyan különösnek tűnt, hogy mindig gyorsan ásított rá vagy azt mondta: »Na végre.«" (115. old.) Meghökkentő, mennyi otthontalanságnak tud az írónő szállást teremteni ebben a kis konyhában. A konyhának ellenpárja „a Bismarck tér hatalmas, kihasználatlan felülete" (320. old.), amelyre „rideg, sárgás ég borul". (44. old.) Tető sem itt, sem ott nem óvja az

embert. Ezért nem tudja Bentsch elhatározni magát, hogy lefeküdjön, ezért üldögél olyan gyakran a sötét konyhában, mintha csak a Bismarck téren üldögélne, egy padon. Aztán eszébe jut, hogy a háború kitörése óta már tizenöt év telt el. „Elszaladtak az évek. Nem rémült meg, csak a meglepetés fogta el mindig, hogy már mindez csak volt. Csodálkozott. Valakinek csak kellett volna tudnia, ki ő. Hogyhogy Neki sem volt más szándéka vele?" (115. old.)

Miközben az emberek gondolatai továbbra is a bánya körül keringenek, pedig egyszer s mindenkorra kifizették őket, anélkül, hogy különösebben tudnának róla, döntő folyamat indul meg. Kinn a világban már nem az a kérdés, hogy eggyel több vagy kevesebb bányaüzem működik-e, hanem hogy fennmarad-e a kapitalizmus. A közgazdászok a strukturális munkanélküliség elméletét kezdik kutatni. Az az elmélet azonban, amelyet a findlingeniek magukévá tesznek, így hangzik: hogy ismét leszállhassatok a bányába, az államot kell meghódítanotok. Hallatlan nehézségeket kell legyőznie ennek az igazságnak, hogy utat találjon az elmékbe. Kezdetben csak kevesekhez hatol el. E keveseket képviseli Lorenz, a fiatal munkanélküli, aki mikor megölik, fényes nyomot hagy maga után a szürke faluban, és akit Bentsch sosem fog elfelejteni.

Ők, a kevesek a nép reménysége. Anna Seghers a népről ad hírt. Olvasói azonban nem a népből valók. Még kevésbé tudnak ők az írónőhöz szólni. Csak a suttogásuk juthat el hozzá. Erről Seghers egy pillanatra sem feledkezik meg. Megszakításokkal beszél, mint aki csendben a hivatott hallgatóira vár, és hogy időt nyerjen, néha szünetet tart. „Minél később érkezik, annál kedvesebb a vendég." Ez a feszültség végigkíséri a könyvet. Egészen másfajta mű ez, mint a fürge riport, amely nemigen kérdezi, kihez is szól voltaképpen. De nem kevésbé különbözik a regénytől, amelynek alapjában vé-

ve csak *olvasókkal* van dolga. Anna Seghers nem mondott búcsút a hangjának. Könyvébe sok történetet gyúrt bele, amelyek a *hallgatóikra* várnak itt.

A mű figura-seregére nem érvényesek a regény törvényszerűségei; a regényben az epizódszereplők a főszereplő közegében jelennek meg. Ebből a könyvből hiányzik az efféle közeg – a hős „sorsa". Bentschnek nincs sorsa: ha volna is, meg kellene szűnnie abban a pillanatban, amikor a történet végén Bentsch névtelenül eltűnik az illegalitásra készülődők között. Azokra, akiket az olvasó megismert, elsősorban tanúként fog emlékezni. Mártírok ők – a szó eredeti értelmében („martür" görögül: tanú). A beszámoló róluk – krónika. Anna Seghers a német munkanélküliek krónikása. Krónikájának alapja egy mese – ez, ha úgy tetszik, a regényszerű a könyvében. 1929. november 19-én ötvenhárom betemetett bányász közül hetet, akik még életben vannak, kimentenek a tárnából. Ez a „menekülés", ezen alapszik hetük szövetsége. Az írónő kimondatlan kérdéssel gyötri őket: milyen tapasztalatot visznek magukkal tovább, azon kívül, amit akkor szereztek, amikor az aknában elveszetten az utolsó korty vizüket, az utolsó darab kenyerüket megosztották egymással. A természeti katasztrófában megőrizték a szolidaritásukat; – meg tudják-e őrizni a társadalmi katasztrófában is? Még el sem hagyhatták a kórházat, amikor már elérik őket e katasztrófa előjelei. „Lehet, hogy azt csinálják, amit odaát L.-ben. Már nem éri meg nekik. Szüneteltetést indítványoznak." (31. old.)

Az indítványt előterjesztik, és a szerint járnak el. „Huszonhat héten át tizenegy márka harmincöt munkanélküli-segélyt fizetnek, aztán nyolc márka nyolcvanat. Huszonhat hétig legalább a városé az ügy, addig tart a krízis, utána a szociális segély következik, hat márka ötven és minden gyerek után havi két márka pótlék. Azután már nincs semmi." (94. old.)

Az olvasók a regényből tudják meg ezt, az érintettek pedig egy bizonyos Katharina szájából, aki az idegenből jött lány szerepében halad át a történeten. Figurája kívülről való, több értelemben is. Így aztán a „szokatlan csengésű", nyugodt hangon közölt felvilágosítás ítéletre emlékeztet, amelyet valahonnan a távolból mondanak ki a munkanélküliekre. A bányából kimentett életükre mostantól kezdve ez az ítélet érvényes.

Ilyen felkavarodott idők közepette érkezik el az első évforduló: épp egy éve szakadt rá a baj a megmentettekre. „Csak egy éve?" – kérdezik. A munkanélkülieknek hosszabb volt ez az év, mint azok, amelyeket munkában töltöttek. A kocsmában ülnek, Aldingernél. „– Bentsch, elkoptattad a nyelved, annyit beszéltél nekünk. Hogy csak kijutunk abból a patkánylyukból. Ha tudod, hogy ez lesz itt kinn, ami lett, akkor is szívóskodsz? – Igen. – Ezen még sose gondolkodott, de azért biztos volt benne. – Igen? – kérdezte Sadovski csodálkozva. Egyszerre a szomszéd asztaloknál ülők is odafigyeltek. – Biztos. Az ember mindig ki akar jönni. Hogy együtt legyen a többiekkel. – Bentsch egy karmozdulattal körbe mutatott, valamennyiükre, akik ott ültek." (219–220. old.) A szavak közt bujkáló kimondatlan kérdésre a válasz is szinte szavak nélkül hangzik el.

A krónika a modernebb értelemben vett történetírástól abban különbözik, hogy hiányzik belőle az időbeli perspektíva. Az ábrázolásmód így a festészetnek a perspektíva felfedezését megelőző formáihoz közelít. A miniatúrák vagy a korai táblaképek alakjai arany háttérből pillantanak a szemlélőre, vonásaik mégis éppúgy belévésődnek, mintha a festő a természetbe vagy zárt környezetbe helyezte volna őket. Felmagasztosult térrel határosak, anélkül, hogy vonásaik pontosságával kellene megfizetniük érte. Hasonlóképpen felmagasztosult idővel határosak a középkori krónikás figurái is, amely tetteik

sorjázásának bármikor véget vethet: valamilyen katasztrófa képében utoléri őket Isten országa. Az, ami a „menekülés" krónikájának munkanélkülijeire vár, bizonyosan nem *ez* a katasztrófa. Inkább talán az ellenképe: az Antikrisztus eljövetele. Az Antikrisztus, tudjuk, majmolja az áldást, melyet a Messiás lenne elhozandó. Ugyanígy majmolja a Harmadik Birodalom a szocializmust. A munkanélküliségnek vége, mert a kényszermunka rendjén való lett. A „nemzet ébredéséről" Seghers könyvében csak néhány oldal szól. De a náci pincék borzalmát nemigen idézték még fel így, mint ezeken a lapokon, amelyek az ott folyó praktikákról csak annyit árulnak el, amennyit egy lány tudhat meg, amikor az SA egyik kaszárnyájában a szerelme után érdeklődik, aki kommunista volt.

Az írónő szembe mer nézni a vereséggel, melyet a forradalom Németországban elszenvedett – férfias képesség ez, és nagyobb szükség van rá, mint amennyire elterjedt. Ez a tartás jellemzi művét egyébként is. Távol áll tőle, hogy a nyomor leírásában jeleskedjék. Az olvasó megbecsülését, amely tilalmassá teszi, hogy olcsó együttérzésére apelláljon, a megalázottak megbecsülésével kapcsolja össze, akikről alakjait mintázta. Tartózkodásának köszönheti, hogy ha a nevükön nevezi a dolgokat, a nép nyelvének szelleme siet segítségére. Amikor egy máshonnan jött munkanélküli elvetődik a findlingeni munkaközvetítőbe, úgy igazodik el, hogy megállapítja: „A bűz Kalingenben ugyanilyen volt" – az írónő itt egyetlen markolással magát az osztálytársadalmat állítja törvény elé. Úgy tud gazdálkodni a nyelvvel, hogy annak semmi köze a modern Heimatkunst° szokásos álegyszerűségéhez. Inkább az igazi népművészetre emlékeztet – ide nyúlt vissza egykor a Der Blaue Reiter° is –, ahogy a megszokott dolgok parányi elmozdításával rejtett kincseskamrákat tár fel a hétköznapok mögött. Amikor a rendőrség átkutatja Bentsch szobácskáját, az asz-

szony egy pillantást vált a férjével. „Bentsch elmosolyodott egy csöppet. Mintha a sok év, amióta együtt vannak, csak azért lett volna, hogy erre a pillanatra összetanuljanak." (498–499. old.) Vagy: „Katharina hiába mondott egyet – sose lett belőle kettő." (118. old.)

Katharina, akiről szó van, fura egy teremtés: Bentsch mostohalánya, épp vendégségbe jött a családhoz. De nem honosabb, mint Meluzina,° amikor egy időre egy-egy férfinál száll meg: valami visszahúzza a forrás mélyén épült palotájába. Így húzza valami Katharinát is haza. De ennek az embergyermekének még nincs otthona. Áll és az ablakot tisztítja. „Hol vannak hát az ablaktáblák, amelyek sosem elég fényesek, hogy tiszta és mégse rikító fény öntse el a szoba minden zugát, ahol terítve az asztal, megvetve áll az ágy, nem sietősen és nem szükségmegoldásképpen, hanem kezdettől fogva és örökké – végre Katharinának!" (118. old.) Aztán hagyja, hogy elvetessék a gyerekét. Élete szűk ösvényén szótlanul haladt, és hamarabb a végére ért, mint gondolták volna. Jött, nem tudott segíteni magán és eltűnt. De nem volna az, ami, és azzal volna szegényebb, ami a legjobb lenne, ha nem lenne, amennyire innét maradt az életbeli okosságon, annyira túl is rajta. Katherlieschen testvére ő ebben, akinek az alakjával a mese oly szépen az értésünkre adja, mit is ígérnek a nagyokosok a balga szüzeknek. Mosolyuk nincs összhangban a világgal, és ők maguk sem önmagukkal. De amíg a szív csak menedék a világban és nem a közepe, nem is sürgős nekik, hogy hazaérkezzenek önmagukhoz.

„Ki kell találnom valamit – gondolja Katharina, amikor végighallgatja az útbaigazítást, amelyet Bentsch egy harmadiknak adott –, amiben tanácsot kérhetnék tőle. Elgondolkodott. De semmi sem jutott eszébe. Nem volt egyetlen reménye sem, amely meghiúsulhatott volna. Nem volt semmije és hiá-

nya sem volt semmiben. Semmit sem tervezett, amihez tanácsra lett volna szüksége. Tökéletesen tanácstalan volt." (120. old.) E szavak nyomán a mű epikus formája tárul fel. Tanácstalanság – ez a védjegye a kimeríthetetlen személyiségnek, ami a polgári regény hősét teszi. A polgári regényben, mint már írtuk volt, az individuum a lényeg, a magányosságába zárt individuum, amely igazán fontos ügyeiben már nem képes példaszerű megnyilvánulásra, tanácstalan és adni sem tud semmiféle tanácsot. Azzal, hogy akár öntudatlanul, ezt a titkot érinti Seghers műve – az utóbbi évek majd minden jelentős regényéhez hasonlóan –, azt árulja el, hogy maga a regényforma van átalakulóban.

Az átalakulás a mű struktúrájából sokféleképp kitetszik. Hiányzik belőle a tagolódás főcselekményre és epizódokra. Formájában régebbi epikus formákhoz közelít: a krónikához, az olvasókönyvhöz. Rövid novellák rejtőznek benne seregestül, nemegyszer ezek a regény csúcspontjai. Például az 1932. november 19-éről szóló történet: az elbeszélés folyamán ez a nap a menekülés utolsó évfordulója. Már senki sem ünnepli meg: ebből érezni, mit jelentett egykor. A munkanélkülieknek mindent, ami valaha fényt vitt az életükbe. A húsvétjuknak nevezhették, a pünkösdjüknek, a karácsonyuknak. Most feledésbe merült, és teljes lett a sötétség. „Az óra, amikor az évfordulót ünnepelni szokták – pedig jobbára ragaszkodtak hozzá –, rég elmúlt. Igen, megfeledkeztek rólam – gondolta Zabusch. Vagy egymás közt akarnak lenni. Velem nemigen vághatnak fel. – Gyújtsd meg a villanyt – mondta a felesége. – Gyújtsd meg te – felelte Zabusch. Így aztán egyikük se gyújtotta meg." Végül a férfi nem bírja ki a sötétben. Lemegy a findlingeni utcán, betaszítja az ivó ajtaját. „– Világosat? Barnát? – Zabusch nem felelt a kocsmárosnak, zavartan nézett körül. Hirtelen azt hitte, rossz helyre nyitott

be. De hát a findlingeni utcán nincs más kocsma, csak az Aldinger. Persze, hogy az Aldinger, már ráismert a gazdára is. Csak az ivó cserélődött ki, sehol egy ismerős arc. Nevetés hangzik föl. – Gyere, gyere! Van még hely. Ülj le, bajtárs. – Mindenütt csupa náci kölyök terpeszkedett a székeken, padokon – a sarokpad tavaly még nem volt – szélesre tárt lábbal, könyökkel, mint az igazi helybeliek." (450–451. old.) Az elhagyatott előtt, akire már senkinek sincs szüksége, akinek a napjait már a naptár se számlálja, aki szakadékba zuhant, ez a bukás új, mélyebb szakadékot nyit meg: a ragyogó nácibarlangot, ahol maga az elhagyatottság üli az ünnepét – ez a bukás a regény elbeszélte éveket egyetlen pillanat iszonyatába sűríti.

Vajon *felszabadulnak-e* ezek az emberek? Azon kapjuk magunkat, hogy úgy érezzük: akár a bűnös lelkeknek, nekik is csak a *megváltás* maradt. Hogy honnan kell jönnie, arra az írónő akkor utal, amikor beszámolójában a gyerekekhez ér. A proletárgyerekeket, akikről szól, az olvasó nem egykönnyen felejti el. „Összejött ott akkoriban gyakran néhány ilyenfajta gyerek, mint Franz. Egyiket-másikat hozták, voltak, akik maguktól jöttek a szomszédból vagy másunnan, felágaskodtak az asztal szélén, ahol a röpcédulákat hajtogatták, átbújkáltak az emberek lába között, ide-oda szaladtak és szimatoltak, hogy elvigyenek egy levelet, egy köteg újságot, vagy idehívjanak valakit, akire éppen szükség volt. Akár az apjuk cipelte ide őket, ... akár a kíváncsiság húzta, vagy az csábította, ami az embereket csábítani szokta, talán máris idetartoztak, mindhalálig." (440–441. old.) Anna Seghers ezekre a gyerekekre épít. Lehet, úgy emlékeznek vissza majd a munkanélküliekre, akiktől származnak, hogy emlékezésük magába foglalja a munkanélküliek krónikását is. A szemükben biztosan ott csillog majd az üvegtáblák visszfénye, ahogy az ablaktisztogató Katharina

álmodta, az üvegtábláké, „amelyek sohasem elég fényesek, hogy tiszta és mégse rikító fény öntse el a szoba minden zugát, ahol terítve az asztal, megvetve áll az ágy, nem sietősen és nem szükségmegoldásképpen, hanem kezdettől fogva és örökké”.

KŐSZEG FERENC FORDÍTÁSA

A TÖRTÉNELEM FOGALMÁRÓL

I

Ismeretes, volt egyszer egy sakkozó automata,° mely úgy volt megszerkesztve, hogy bármilyen lépésre megfelelő ellenlépéssel válaszolt, s biztosan megnyert minden játszmát. A tábla jókora asztalra volt fölhelyezve, mögötte török ruhás bábu ült, szájában vízipipa. Tükrök segítségével azt az illúziót keltették, hogy minden oldalról át lehet látni az asztal alatt. Valójában egy púpos törpe ült ott, aki mestere volt a sakknak, és zsinóron mozgatta a bábu kezét. Egy ennek megfelelő filozófiai berendezést is elképzelhetünk. Mindig a „történelmi materializmus" nevezetű bábu fog nyerni. Bármivel szemben megállja a helyét, ha szolgálatába fogadja a teológiát, amely manapság köztudomásúlag kicsi és csúf, és amúgy sem szabad szem előtt lennie.

II

„Az emberi lélek egyik legfigyelemreméltóbb sajátossága – mondja Lotze –, hogy az egyesekben sok irigység van, de a mindenkori jelen általános önzetlenséggel viseltetik a jövő iránt." E gondolat segít megérteni, hogy a boldogság magunkban őrzött képét mennyire átitatja annak az időnek a színezete, amelyet saját életünk folyása éppen rendelt számunkra. Csak amit mi légzünk be, abban a levegőben terem olyan bol-

dogság, mely irigységünket fölkeltheti, csak azok között az emberek között, akikkel beszélhetnénk, azokkal az asszonyokkal, kik nekünk adhatnák magukat. Vagyis a boldogság képzetében kiolthatatlanul ott villódzik a megváltásé. És ugyanez áll a múltnak a képzetére, mellyel a történelemnek van dolga. A múlt titkos indexet hordoz magán, s a megváltáshoz van rendelve általa. Nem ér el hozzánk is egy fuvallat a levegőből, amely a hajdaniakat vette körül? nem visszhangoznak rég elnémult hangok abban, amire odahallgatunk? és körülrajongott asszonyainknak nincsenek-e nővéreik, kikről már nem is tudnak? Ha igen, akkor titkos megállapodás van köztünk és a valaha élt nemzedékek között. Akkor vártak bennünket a földön. Akkor valami *gyenge* messiási erő adatott nekünk, miként minden előttünk járó nemzedéknek is, s a múltnak így követelése van velünk szemben. E követelést nem lehet olcsón teljesíteni. A történelmi materialista tudja ezt.

III

A krónikás, aki sorra-rendre elbeszéli az eseményeket, és nem tesz különbséget kicsi és nagy között, arra az igazságra tekint, hogy semminek, ami egyszer megesett, nem szabad elvesznie a történelem számára. Persze csak a megváltott emberiség kapja örökbe az egész múltját. Ami azt jelenti: csak a megváltott emberiség számára adatik meg, hogy múltjának bármely pillanatát felcitálja. Minden átélt pillanata egy-egy citation à l'ordre du jour – napiparancsi dicséret, ítéletnapi.

IV

> Először az élelemre és ruhára legyen gondotok, akkor az Isten Országa majd magától a tiétek lesz.
>
> Hegel, 1807

Az osztályharcot, mely a Marxon nevelkedett történésznek mindig szeme előtt lebeg, ama durva és materiális dolgokért vívják, melyek nélkül nincsenek finomak és spirituálisak sem. Ámde ez utóbbiak nemcsak úgy vannak jelen az osztályharcban, mint valami elképzelés a győztesre váró zsákmányról. Hanem bizakodás, bátorság, humor, furfang, tántoríthatatlanság, kitartás formájában ott működnek a harcban, és hatásuk a távoli időkig ér. Sohasem szűnnek meg újra és újra kérdésessé tenni minden egyes győzelmet, amelyet valaha arattak a hatalmasok. Miként a virágok fordítják fejüket a nap felé, valami titokzatos heliotropizmus révén az elmúlt dolgok mind *a felé* a nap felé igyekeznek fordulni, mely felkelőben van a történelem egén. Aligha van ennél kevésbé észrevehető változás, de a történelmi materialistának nem szabad szem elől tévesztenie.

V

A múlt igazi képe *elsuhan* előttünk. Egy felvillanó képben lehet csupán a múltat megragadni; abban a soha vissza nem térő pillanatban, amelyben éppen megismerhető. „Az igazság nem fog elszaladni előlünk" – ez a Gottfried Kellertől származó mondás azt a helyet mutatja a historizmus történelemképén, ahol a történelmi materializmus rést üt rajta. Mert a múlt képe pótolhatatlan; minden jelennek, amely nem ismeri föl benne, hogy rá utal, tartania kell tőle, hogy elveszíti.

VI

Történelmileg artikulálni a múltat, ez nem ugyanaz, mint megállapítani, „hogyan is történt valójában".[6] Inkább azt jelenti, hogy hatalmunkba kerítünk egy emléket, mely valami veszélyes pillanatban fölvillan bennünk. A múltnak azt a képét rögzíteni, amely a veszély pillanatában hirtelen megjelenik a történelmi szubjektum előtt, ez a történelmi materializmus dolga. A veszély egyaránt fenyegeti a tradíció tartalmát és azokat, akik befogadják a tradíciót. Ugyanaz a veszély: az uralkodó osztály eszközéül szegődtetik őket. Minden korszakban újból meg kell kísérelni, hogy elragadjuk a hagyományt a konformizmustól, mert az maga alá akarja gyűrni. Hiszen a Messiás nemcsak megváltóként jön el, hanem mint az Antikrisztus legyőzője is. Csak *olyan* történetíró képes az elmúlt dolgokban fölszítani a remény szikráját, akit egészen áthat az, hogy még a halottak sem lesznek biztonságban, ha győz az ellenség. És eddig még mindig győzött.

VII

Gondoljatok a télre és homályra
E völgyben, melynek jajszava kiált.
Brecht: *Koldusopera*
[Vas István fordítása]

Fustel de Coulanges javasolja a történészeknek: aki fel akar eleveníteni magában egy korszakot, az verjen ki fejéből mindent, amit a későbbi történelemről tud. Nem is lehetne pontosabban meghatározni a módszert, amellyel a történelmi materializmus szakított. A beleélés módszerét. A lelki restségből ered; csüggedtek vagyunk megragadni a történelem igazi ké-

pét, mely csak egy pillanatra villan föl. A középkori teológusok acedia° néven ismerték e restséget s a szomorúság ősokának tartották. Flaubert írja: „Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage."° Világosabbá válik e szomorúság mibenléte, ha föltesszük a kérdést: mibe éli bele magát, kivel azonosul a historizmus módszerét követő történetíró. Nem lehet más a válasz: a győztes helyzetébe. A győztesnek pedig, bárkik és bármikor győztek, mindig az éppen hatalmon levők az örökösei. Az effajta beleélés tehát mindig az ő hasznukra válik. A történelmi materialista számára ennyi elég is. A mai hatalmasok diadalmenetében, melynek útja azoknak a testén vezet keresztül, akik ma vannak földre terítve, ott menetelnek mind a hajdani győztesek. Régi szokás szerint végighordozzák a zsákmányolt holmikat is. Nevük: kulturális javak.° Mint várható, a történelmi materialista idegenkedve nézi őket. Mert a kulturális javak, amit csak lát, mind olyanok, hogy nem tud borzongás nélkül gondolni eredetükre. Nemcsak a nagy zsenik kínlódásának köszönhetik létüket, hanem a névtelen kortársak robotjának is. Nincs olyan dokumentuma a kultúrának, amely ne volna egyben a barbárságnak is dokumentuma. És ahogy maguk a javak nem mentesek a barbárságtól, az áthagyományozás folyamata sem az, amelynek során egyik kézből a másikba kerülnek. A történelmi materialista ezért, ha lehet, inkább távol tartja magát az ilyesmitől. Az ő dolga az, hogy szálirány ellen fésülje a történelmet.

VIII

Az elnyomottak tradíciója arra tanít, hogy a „rendkívüli állapot", amelyben élünk, a dolgok rendje szerint való. El kell jutnunk a történelem ennek megfelelő fogalmához. Akkor vi-

lágosan látjuk majd, hogy mi a feladatunk: kiváltani az igazi rendkívüli állapotot; és ez javítani fogja pozíciónkat a fasizmus elleni harcban. A fasizmus esélye nem utolsósorban azon alapul, hogy ellenfelei a haladásnak mint valami történelmi normának a nevében szállnak szembe vele. – Csodálkozni afölött, hogy a huszadik században „még" lehetséges az, amit megértünk, ez *nem* filozofikus dolog. Nem kezdete semmilyen felismerésnek, hacsak annak nem, hogy a csodálkozás a történelem tovább fönn nem tartható felfogásából ered.

IX

Szárnyam kész elröppenni már,°
én visszafordulok,
mert szerencsém nem volna, bár
maradnék holtig ott.

Gerhard Scholem: *Angelus üdvözlete*
[Tótfalusi István fordítása]

Van Kleenek egy *Angelus Novus* című képe.° Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol *mi* események láncolatát látjuk, ott *ő* egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeillessze, ami széttörött. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és oly erővel, hogy nem tudja többé összezárni őket. E vihar feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben az égig nő előtte a romhalmaz. *Ezt* a vihart nevezzük haladásnak.

X

A kolostorok szabályai olyan meditációs tárgyakat írtak elő, melyeknek az volt a feladata, hogy elvegyék a szerzetesek kedvét a világtól s az élet forgatagától. Hasonló rendeltetés szabja meg az itt követett gondolatmenetet. Az a szándékunk vele, hogy most, amikor a politikusok, kikben a fasizmus ellenfelei reménykedtek, a földön hevernek és vereségüket ügyük elárulásával súlyosbítják, kiszabadítsuk a politikai világ-fit° az általuk köréje font hálóból. Az elmélkedés abból indul ki, hogy csupán egyazon dolognak a három oldala volt, amit láttunk: hogy e politikusok vakon hittek a haladásban, hogy bíztak „tömegbázisukban", és végül az, hogy szolgai módon alárendelték magukat egy ellenőrizhetetlen apparátusnak. Majd igyekszik képet adni róla, hogy szokásos gondolkodásunknak mennyire nehezére esik a történelem olyan felfogása, mely nem vállal semmi cinkosságot avval, ami mellett e politikusok továbbra is kitartanak.

XI

A konformizmus, mely kezdettől fogva otthonos volt a szociáldemokráciában, nemcsak a politikai taktikára, hanem a gazdasági elképzelésekre is ránehezedett. Egyik oka volt a későbbi összeomlásnak. A német munkásokat az korrumpálta a legjobban, hogy úgy gondolták: *ők* úsznak az árral. S e vízáram esését, vélték, a technikai fejlődés adja. Innen már csak egy lépés volt az az illúzió, hogy a technikai haladás sodrának megfelelő gyári munka valamiféle politikai teljesítményt jelent. A régi protestáns munkaerkölcs támadt föl, szekularizált alakban, a német munkások között. A gothai program° már magán viseli ennek az eltévelyedésnek nyomait. Azt a meg-

határozást találjuk benne, hogy „a munka minden gazdagságnak és minden kultúrának a forrása". Marx rosszat sejtett, s azt válaszolta, hogy akinek munkaerején kívül nincs más tulajdona, az „más emberek rabszolgája kell hogy legyen, azoké, akik a tárgyi munkafeltételeket tulajdonukba kerítették". De hiába, a zűrzavar egyre jobban elharapódzik, és nem sokkal később Josef Dietzgen már így prófétál: „Az új idők messiását munkának hívják... A munka... tökéletesítésében... rejlik az a gazdagság, mely ma képes beteljesíteni azt, amit eddig nem teljesítettek a megváltók." A munkának ez a vulgáris marxista fölfogása nem akad fennn azon, hogy a termék mennyire megköti a munkásokat, ameddig nem maguk rendelkeznek vele. Csak a természet leigázásában tett előrehaladást akarja elismerni, a társadalmi visszafejlődést nem. Azok a technokratikus vonások jelennek meg itt, amelyeket majd a fasizmusban látunk viszont. Ilyen a természet ama fogalma, mely vészjósló módon elüt a negyvennyolc előtti szocialista utópiákból ismerttől. E vulgáris marxistáknak már a természet kizsákmányolását jelenti a munka, s ez az, amit – naiv elégedettséggel – szembeállítanak a proletariátus kizsákmányolásával. E pozitivista koncepcióhoz képest meglepően egészséges érzékről tanúskodnak azok a fantazmagóriák, amelyek annyi alkalmat adtak Fourier kigúnyolására. Fourier szerint a jól megszervezett társadalmi munka eredményeképpen négy hold fogja bevilágítani a földi éjszakát, a jég visszahúzódik a sarkokról, a tengervíz nem lesz többé sós ízű és a ragadozó állatok az ember szolgálatába állnak. Mind-mind annak a munkának a példája, mely nem kizsákmányolja a természetet, hanem méhéből olyan teremtményeket képes világra segíteni, amelyek lehetséges dolgokként mindig ott szunnyadtak benne. A munka megromlott fogalmához hozzátartozik, mint kiegészítője, a természetnek *az* a fogalma, amely – Dietzgen kifejezésével – „gratis° rendelkezésünkre áll".

XII

Szükségünk van történelemre, de nem úgy, ahogyan azoknak, akik elkényeztetett naplopók a tudás kertjében.

Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról az élet számára*°

Maga a harcoló, elnyomott osztály a történelmi megismerés szubjektuma. Marxnál az utolsó szolgaságba vetett osztályként jelenik meg, a bosszúálló osztályként, mely a legyőzöttek nemzedékeinek nevében viszi véghez a felszabadítás művét. Ez a tudat, amely a „Spartacus"-ban° egy rövid időre még egyszer föltámadt, a szociáldemokraták számára kezdettől fogva taszító volt. Három évtized alatt majdnem teljesen sikerült elfelejteniük Blanqui nevét, melynek érccsengése megremegtette az előző századot. Abban tetszelegtek, hogy a munkásosztályra az *eljövendő* nemzedékek megváltásának szerepe vár. A legjobb erőt feszítő ínt metszették el így. Az osztály ebben az iskolában megtanult leszokni a gyűlöletről és még az áldozatkészségről is. Mert mind a kettőt a leigázott ősök képe táplálja, nem pedig a felszabadult unokák eszménye.

XIII

Ügyünk napról napra világosabb lesz, s a nép napról napra okosabb.

Josef Dietzgen: *Szociáldemokrata filozófia*°

A szociáldemokrata elméletet, s még inkább a gyakorlatot, a haladás olyan fogalma határozta meg, amely nem a valósághoz igazodott, hanem dogma igényével lépett föl. A szociál-

demokraták fejében úgy festett a dolog, hogy a haladás, először is, magának az emberiségnek (nemcsak a készségeknek és az ismereteknek) a haladása. A haladás, másodszor, végeérhetetlen (az emberiség végtelen tökéletesíthetőségének megfelelően). Végül, harmadszor, lényegében véve feltartóztathatatlan (önmagától egyenes vonalú vagy spirál alakú pályát fut be). Mind a három állítmány vitatható, és bármelyiket kikezdheti a kritika. De ha végsőkig visszük, akkor vissza kell nyúlni mögéjük, s arra kell irányítani a kritikát, ami mind a háromban közös. Az emberi nem történelmi haladásának képzete elválaszthatatlan a homogén és üres időben lezajló folyamat képzetétől. Ezt kell bírálat alá vennünk, csak ezen az alapon gyakorolhatunk kritikát a haladás képzete fölött általában.

XIV

Eredet a cél.
Karl Kraus: *Szavak versben*°

A történelem olyan konstrukció tárgya, mely nem a homogén és üres, hanem a Most-tal kitöltött időben megy végbe. Robespierre számára az antik Róma Most-tal telített múlt volt, amelyet kiszakított a történelem kontinuumából. A francia forradalom a föltámadt Rómának gondolta magát.° Úgy idézte a régi Rómát, mint ahogy a divat idéz valamilyen múltbeli viseletet. A divat szimatot fog arra, ami aktuális, bárhol bújkál az a Valaha bozótjában. Tigrisugrással veti magát a múltba. Csakhogy egy olyan arénában, ahol az uralkodó osztály parancsol. De ha ugyanez az ugrás a történelem szabad ege alatt megy végbe, akkor dialektikus ugrás lesz belőle, aminek Marx fogta föl a forradalmat.

XV

Cselekvésük pillanatában a forradalmi osztályok tudatában vannak, hogy átszakítják a történelem kontinuumát. A nagy forradalom új naptárt vezetett be. Az új naptár első napja időbeli útlevágás a történelemben. S lényegében véve ugyanez a nap tér vissza az ünnepnapoknak, a megemlékezés napjainak alakjában. A naptárak tehát nem úgy mérik az időt, mint az órák. Olyan történelmi tudat emlékművei, amelynek Európában száz év óta a legcsekélyebb nyoma sem látható. A júliusi forradalomban még volt egy közjáték, amikor is jogaiba lépett ez a tudat. A harcok első napjának estéjén az történt, hogy Párizs több helyén egymástól függetlenül és egyidőben szétlőtték a toronyórákat. Egy szemtanú, aki talán a rímnek köszönhette a divinációt, így mondja el:

Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.*

XVI

A történelmi materialista nem mondhat le róla, hogy fogalmat alkosson az olyan jelenről, amely nem átmenet: ebben a jelenben az időfolyam beáll és nyugalomban állapodik meg. E fogalmat éppen *az* a jelen definiálja, amelyben a történelmi materialista személyesen és saját magának történelmet ír. A historizmus a múlt „örök" képét akarja, ő ellenben olyan tapasztalatot a múltról, mely egymagában megáll. Másoknak

* [„Ki hinné? dühösen az órára, mesélik, / számos új Józsué minden torony előtt, / hogy megálljon a nap, a mutatókra lőtt." Tótfalusi István fordítása.]

engedi át, hogy kiadják erejüket az „Egyszer volt" kurvánál a historizmus° bordélyában. Ő ura marad a magáénak: eléggé férfi, hogy átszakítsa a történelem kontinuumát.

XVII

A historizmus jogszerű beteljesítője az egyetemes történelem. A történetírásnak ettől a fajtájától talán még élesebben elüt a materialista történetírás módszere, mint a többitől. Ennek egyáltalán nincs elméleti armatúrája. Eljárása additív: a tények tömegét mozgósítja, hogy kitöltse a homogén és üres időt. A materialista történetírás viszont egy konstrukciós elven alapul. A gondolkodást nemcsak a gondolatok mozgása teszi, hanem megakadásuk is. Ha valahol a gondolkodás egy feszültséggel teli konstellációban hirtelen leáll, ez olyan sokkot vált ki ott, hogy a gondolat ezáltal monáddá kristályosodik. A történelmi materialista csakis ott közelít meg valamely történelmi tárgyat, ahol az monádként áll előtte. E struktúrában a történés messiási megakasztásának jelét ismeri fel, más szóval a forradalmi esélyt az elnyomott múltért vívott harcban. És megragadja ezt az esélyt, hogy kiszakítson egy bizonyos korszakot a történelem homogén lefolyásából; ugyanígy szakít ki egy bizonyos életet a korszakból, egy bizonyos művet az életműből. Eljárásának az a termése, hogy a műben *benne* van az életmű, az életműben *benne* van a korszak, a korszakban *benne* van a történelem egész lefolyása. A történelmi tudás fáján tápláló gyümölcsök teremnek, s *belsejükben* az idő az értékes, de ízetlen mag.

XVIII

„A homo sapiens nyomorúságos ötvenezer éve – mondta nemrégiben egy biológus – a szerves élet földi történetéhez képest csupán annyi, mint az utolsó két másodperc egy huszonnégy órás nap végén. A civilizált emberiség története pedig, ezzel a mértékkel mérve, csupán az utolsó óra utolsó másodpercének egyötödét teszi ki." A Most, amely – mint a messiási idő modellje – egy roppant abbreviatúrában° összefoglalja az emberiség történetét, hajszálpontosan megegyezik *azzal* az alakkal, amilyennek az univerzumban jelenik meg az emberiség története.

[FÜGGELÉK]

A

A historizmus beéri avval, hogy kauzális kapcsolatot létesít a történelem különböző mozzanatai között. De egy tény azért mert ok, még nem történelmi tény is. Posztumusz válik azzá, olyan események révén, melyeket évezredek választanak el tőle. Az a történész, aki szem előtt tartja ezt, eláll attól, hogy úgy morzsolja le az események sorozatát, mint valami rózsafüzért. Azt a konstellációt ragadja meg, amelybe saját korszaka kerül egy meghatározott korábbival. Így olyan fogalmát alapozza meg a múltnak, amelyben a múlt Most lesz, s e Mostba a messiási Most szilánkjai fúródnak bele.

B

A jövendőmondók, akik afelől faggatták az időt, hogy mit hord a méhében, bizonyára nem tapasztalták úgy, hogy homogén vagy üres volna. Aki tudja ezt, talán megérti, hogy hajdan a megemlékezésben milyen tapasztalatot szereztek az elmúlt időről: ugyanolyant. Tudvalévő, hogy a zsidóknak tilos volt a jövőt kutatni. A Tóra és az Imádság inti őket viszont a megemlékezésre. Az ő szemükben ez megfosztotta varázsától a jövőt, akik pedig a jövendőmondóktól vártak eligazítást, a rabjai lettek. De azért a zsidók számára sem vált homogén és üres idővé. Mert a jövő minden pillanata a kiskapu volt nekik, ahol beléphet a Messiás.

BENCE GYÖRGY FORDÍTÁSA

TEOLÓGIAI-POLITIKAI TÖREDÉK

Csak maga Messiás teljesít be minden történelmi folyamatot, mégpedig abban az értelemben, hogy csak ő az, aki beváltja, beteljesíti, megteremti a történés vonatkozását a messiásira. Ezért nem akarhatnak maguktól valami messiásira vonatkozni a történelmi dolgok. Az Isten Országa ezért nem télosza a történelmi dünamisznak, ezért nem lehet célul kitűzni. Történelmileg tekintve nem cél, hanem befejezés. A profán világ rendjét ezért nem lehet az Isten Országának gondolatára alapozni, ezért hogy a teokráciának nincs politikai értelme, hanem csak vallási értelme van. (Bloch könyvének, *Az utópia szellemé*-nek legfőbb érdeme, hogy teljes intenzitással tagadta a teokrácia politikai jelentőségét.)

A profán világ rendjének a boldogság eszméjére kell támaszkodnia. A történelemfilozófia egyik leglényegesebb tanteljesítménye: a messiásira vonatkoztatni e rendet. Ez olyan misztikus történelemfelfogásnak képezi a feltételét, melynek problémáját a következő képben lehet bemutatni: Ha egy nyíl jelöli azt a célt, amelynek irányában a profánnak a dünamisza hat, egy másik pedig a messiási intenzitás dünamiszának irányát, akkor a szabad emberiség boldogságkeresése természetesen elfelé igyekszik ama messiási iránytól, ám miként egy erő – a maga útján – fokozhat egy másik, ellentétes irányú úton hatót, éppígy a profán világ profán rendje is gyorsíthatja a Messiás Országának eljövetelét. A profán tehát nem kategó-

riája az Országnak, de kategóriája, mégpedig egyik legmegfelelőbb, a legcsekélyebb közeledésének is. Mert minden, ami földi, a boldogságban törekszik a megsemmisülésre, és úgy rendeltetett számára, hogy csak a boldogságban jusson el a megsemmisüléshez. – De a szívnek, az egyes ember bensőjének közvetlen messiási intenzitása, természetesen, a boldogtalanságon húzódik végig, a szenvedést értve ezen. A szellemi restitutio in integrumnak,° mely bevezet a halhatatlanságba, van egy világi megfelelője is, az pedig a megsemmisülés örökkévalóságába vezet, és a boldogság ennek az örökkön elmúló, totalitásában, térbeli és időbeli totalitásában is elmúló világinak, a messiási természetnek a ritmusa. Mert a természet messiási a maga örök és totális megsemmisülésre-ítéltségében. E megsemmisülésre törekedni, még az ember természeti fokaira nézve is, ez annak a világpolitikának a feladata, amelynek módszerét nihilizmusnak neveznénk.

BENCE GYÖRGY FORDÍTÁSA

JEGYZETEK

Írta: Radnóti Sándor

AZ ELJÖVENDŐ FILOZÓFIA PROGRAMJÁRÓL

Über das Programm der kommenden Philosophie. Keletkezési ideje: 1918. Első megjelenés: *Zeugnisse. Th. W. Adorno zum 60. Geburtstag.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963. A fordítás alapja: *Angelus Novus.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966. 27–41. old.

8. old. *az újkantiánus gondolkodók* – A századforduló Kant-reneszánszának két nagy központja volt. A badeni iskola – vezetői: Wilhelm Windelband (1848–1915) és Heinrich Rickert (1863–1936). A marburgi iskola – vezetői: Hermann Cohen (1842–1918) és Paul Natorp (1854–1924). A bírálat az utóbbi iskolára irányul. Cohen munkásságának középpontjában Kant új tapasztalatfogalma áll, ezt ő a tiszta tudományos – mindenekelőtt matematikai – tapasztalat értelmében fogta fel. *Kants Theorie der reinen Erfahrung* (Kant elmélete a tiszta tapasztalatról) című műve éppen 1918-ban jelent meg harmadik kiadásban, s Benjamin az év nyarán Scholemmel együtt hozzáfogott rendszeres olvasásához. Benjamin egész életében rendkívül nagyra tartotta Cohent, míg Rickertet, akinek Freiburgban hallgatója volt, elutasította.

9. old. *a felvilágosodás vallási és történelmi vaksága* – Ez

a jénai romantikusok gyakran hangoztatott érve. Benjamin ekkor még azt tervezi, hogy doktori disszertációjának témája ez lesz: Kant és a történelem. A terv 1918 első felében fokozatosan átadja helyét egy másik elképzelésnek, amely aztán meg is valósult: a művészetkritika fogalma a német romantikában.

16. old. *a harmadiknak [a rendszer harmadik részének] a kérdése* – Kant rendszerének harmadik része, *Az ítélőerő kritikája* (1790), a természet és a szabadság területét közvetítő teleológiát dolgozza ki, az esztétikára és természet-teleológiára vonatkoztatva.

17. old. *a kategóriák táblázata – A tiszta ész kritikájá*-nak (1781) elején, a transzcendentális logikai részben található táblázat, amely az ítéleteket mennyiség, minőség, reláció és modalitás alapján osztja fel. Ennek a felosztásnak a fogalmait használja Benjamin, amikor – az előző bekezdésben – a relációkról beszél.

18. old. *Az elrendeződések általános tanába akkor az is beletartozna, amit Kant a transzcendentális esztétikában tárgyal* – Kant a transzcendentális logikát, a tiszta gondolkodás tanát elkülöníti az a priori érzéki elvekkel, a térrel és az idővel foglalkozó transzcendentális esztétikától.

21. old. *Lásd a magyarázatról és a leírásról szóló tanulmányomat* – Ez az írás valószínűleg elveszett.

AZ ERŐSZAK KRITIKÁJÁRÓL

Zur Kritik der Gewalt. Első megjelenés: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* XLVII. köt., 3. füzet, 1921. A fordítás alapja: *Angelus Novus.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966. 42–66. old.

41\. old. *az ilyen erőhatalomnak... legutóbbi megnyilvánulása* – A német forradalom, amely 1918. november 9-én a német monarchia megdöntéséhez, majd másnap új köztársasági kormány választásához vezetett. Az 1919. január 19-én megtartott nemzetgyűlési választás még baloldali eredményt hozott. A weimari nemzetgyűlés megalkotta és 1919. július 31-én elfogadta az alkotmányt, amelynek alapeszméje a parlamenti demokrácia volt. Az 1920. június 6-i parlamenti választások után tisztán polgári kormányzat került hatalomra.

42\. old. *a bolsevisták és a szindikalisták* – A szindikalisták egyértelműen elutasították a parlamenti részvételt. A bolsevizmus, illetve a kommunista pártok történetének korai szakaszában e probléma nagy politikai viták és küzdelmek középpontjában állt, amelynek végeredménye – Benjamin feltételezésével ellentétben – a részvétel volt, de a proletárdiktatúra perspektívájának fényében a döntést taktikai kér-

désnek tekintették. Az 1920. június 6-i német választásokon már részt vettek a kommunisták.

43. old. *ius civile...* – A polgári jog az éberek számára íratott.

52. old. *Korach és bandája* – Az Ószövetségben a Számok könyvében (Mózes IV. könyve) olvasható a történet (16.) a lévita Korach lázadásáról, aki fölkelt Mózes ellen. Büntetésül isten lesújtott rá és társaira.

54. old. *még-nem-lét* – Nochnichtsein: Ernst Bloch kategóriája *Az utópia szelleme*-ből (1918), amelynek Benjamin egykorú olvasója volt, sőt, kritikát is írt róla, amely azonban elveszett.

SORS ÉS JELLEM

Schicksal und Charakter. Első megjelenés: *Argonauten* I. évfolyam, 10–12. füzet, 1921. A fordítás alapja: *Illuminationen.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969. 47–55. old.

67. old. *mantikus jel* – jósjel.

A MŰFORDÍTÓ FELADATA

Die Aufgabe des Übersetzers. Keletkezési ideje: 1921. Első megjelenés: Charles Baudelaire: *Tableaux Parisiens.* Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin. R. Weissbach, Heidelberg, 1923. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* IV/1. kötet. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 9–21. old.

79. old. *a romantikusok* – A német romantikus nemzedék legnevezetesebb fordítói vállalkozásai: August Wilhelm Schlegel Shakespeare-fordításai, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768–1834) Friedrich Schlegel által kezdeményezett és kezdetben vele együtt tervezett Platón-fordítása, Johann Ludwig Tieck *Don Quijoté*-ja.

Luther, Voss, Schlegel – Martin Luther a Szentírás mellett lefordította Aiszóposz meséit; Voss Homéroszt fordította és Shakespeare színműveit; August Wilhelm Schlegel az említett nagy Shakespeare-kiadáson kívül egyebek között spanyol drámakötetet adott közre, s olasz, spanyol, portugál költőket fordított.

Hölderlin és George – Hölderlin legfőbb fordításai Pindarosz költeményei és Szophoklész *Oidipusz*-a és *Antigoné*-ja. Stefan George lefordította *A romlás*

virágai-t, Dante *Isteni Színjáték*-át és Shakespeare szonettjeit.

83. old. *Kezdetben volt a Szó* – ige (logosz): János Evangéliumának kezdő sora.

84. old. *Goethe „Díván"-jának jegyzetei* – Gyűjteményéhez Goethe *Noten und Abhandlungen zu besseren Verständnis des „West-östlichen Divans"* (Jegyzetek és tanulmányok a *Nyugat-keleti Díván* jobb megértéséhez) címen második részt csatolt, amely tartalmazza a fordításról vallott nézeteit is.

AZ „ANGELUS NOVUS" CÍMŰ FOLYÓIRAT BEJELENTÉSE

Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus. Keletkezési ideje: 1922. Első megjelenés: *Schriften* II. kötet. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955. A fordítás alapja: *Angelus Novus.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966. 369–374. old.

Benjamin 1921 nyarától Richard Weissbach heidelbergi kiadó ajánlatára folyóirat megjelentetésével foglalkozott. A terv 1922 szeptemberében bukott meg az infláció miatt. Az első szám már megjelenés előtt állt.

A folyóirat címe Kleenek egy 1920-ban festett, kevéssé ismert akvarelljére utal. Benjamin 1921-ben megszerezte a képet, s élete végéig legfontosabb tulajdonának tekintette.

90. old. *„Athenäum"* – A jénai és a berlini romantikusok 1791 és 1800 között Berlinben kiadott folyóirata. Szerkesztői a Schlegel fivérek, munkatársai elsősorban Schleiermacher és Novalis. Lapjain fejtették ki a romantika programját, itt jelentek meg A. W. Schlegel irodalomtörténeti írásai és bírálatai, F. Schlegel töredékei. A folyóiratnak nem volt közönségsikere. Az alább következő jegyzetekben néhány példát látunk arra, hogy Benjamin milyen szo-

rosnak gondolta az analógiát az *Athenäum* és az ő vállalkozása között.

90. old. *Fel kell újítani a diktumot és a verdiktet* – 1797 végén az *Athenäum*-ot előkészítő egyik levelében F. Schlegel is abban látja a vállalkozás előnyét, hogy „nagy kritikusi tekintélyt szerzünk magunknak, elegendőt ahhoz, hogy öt-tíz évig Németország kritikai diktátorai legyünk".

91. old. *Hutten szava* – „O saeculum, o literae! juvat vivere!" („Ó, század, ó, irodalom! gyönyörűség élni!")

George-iskola – Stefan George köre Benjamint különösen foglalkoztatta. A kör az 1892-ben indult, és 1916-ig működő *Blätter für die Kunst* (Művészeti lapok) című folyóirat körül csoportosult. Tagjai: Karl Gundolf, Karl Wolfskehl (1869–1946), rövid ideig Hugo von Hofmannsthal, Ludwig Klages, Rudolf Pannwitz, Rudolf Borchardt, Max Dauthendey, Ernst Hardt (1876–1947), Karl Gustav Vollmöller (1878–1948), Henry von Heiseler (1875–1928), Friedrich Wolters stb.

Klopstock idején – Az *Athenäum* első számának egyik programadó írása volt A. W. Schlegel nagy Klopstock-bírálata, amelyben – tisztelve a mestert, nem tisztelve viszont iskoláját – mindenekelőtt nyelvkritikát gyakorolt Klopstock felett. Nyelvtan, eufónia, euritmia: ezek a bírálat fő tárgyai.

92. old. *az első szám szerzői* – Az *Angelus Novus* szerzői gárdáját Benjamin kicsinyre tervezte. Magját Benjamin, Florens Christian Rang és Gerhard Scholem képezte volna. Benjamin számításba vette Erich Unger, Erich Gutkind (1877–1965), illetve Wolf Heinle (megh. 1923) közreműködését. Az első szám

verseket hozott volna Friedrich Heinle hagyatékából, illetve közölte volna Heinle öccsének, Wolfnak, a költőnek, drámaírónak és keramikusnak a verseit. Közölte volna Rang tanulmányát a karnevál történeti pszichológiájáról, Samuel Josef Agnon (sz. 1888) *Zsinagóga* című elbeszélését, Scholem egy tanulmányát és *A műfordító feladatá*-t Benjamintól.

93. old. *arcanum* – titok.

GOETHE: „VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK"

Goethes Wahlverwandtschaften. Keletkezési ideje: 1917–1922. Első megjelenés: *Neue Deutsche Beiträge* II. évf., 1. füzet, 1924; II. évf., 2. füzet, 1925. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* I/1. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974. 123–201. old.

A regény idézett részleteit Vas István fordításában közöljük. A *Költészet és valóság*-ból vett idézetet Szőllősy Klára, a *Trilógiá*-ból vett idézeteket Szabó Lőrinc, a *Wilhelm Meister*-ből idézett verset Benedek Marcell, a *Faust*-idézetet Kálnoky László fordította. A Kant-idézet fordítása Tamás Gáspár Miklóstól származik.

103. old. *Cohen ... Mozart operaszövegeiről irott kései dolgozata* – A marburgi iskola vezéralakja szabadkőműves humanista erkölcsi eszményeinek szellemében fordult Mozarthoz *Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten* (A drámai eszme Mozart operaszövegeiben) (1915) című művében.

104. old. *Mittler* – A *Vonzások és választások* beszélő nevű (a. m. közepes, közvetítő) mellékszereplője. A következő hosszabb idézetet ő mondja a regényben.

109. old. *Kirchenzeitung* – Az *Evangelische Kirchenzeitung* (Evangélikus Egyházi Újság) című berlini folyóirat

1831. július 21-i számáról van szó, amelyben névtelen bírálat jelent meg Goethe regényéről.

109. old. *Cohen ... „Esztétiká"-ja – Ästhetik des reinen Gefühls* (A tiszta érzet esztétikája) (1912)

113. old. *de mortuis ...* – A halottakról vagy jót, vagy semmit.

Mausolus síremléke – Luciane egyik mulatságán lerajzoltatja az építésszel a nevezetes sírt.

115. old. *A bűntársak – Die Mitschuldigen.* Goethe vígjátéka; egyfelvonásos első változata 1769-ből, háromfelvonásos második változata 1776-ból származik, de Goethe később is élénken foglalkozott vele.

122. old. *karterálni* – Megtartóztatónak lenni.

123. old. *fabula docet* – itt: tanulság. Voltaképpen: a mese azt tanítja.

„Levélváltás egy gyermekkel" – Bettina von Arnim vagy lánynevén Bettina Brentano (1785–1859), Goethéhez közel álló német írónő és Goethe *Briefwechsel mit einem Kinde* címen 1835-ben kiadott műve. A könyv Goethe valódi és Bettina által kitalált leveleit tartalmazza – Bettinához. Tudni vélik, hogy a Goethe számára utóbb terhessé váló rajongója szolgált modellként a *Vonzások és választások* Lucianéjához.

125. old. *Humboldt* – A Humboldt fivérek közül Wilhelm von Humboldtról (1767–1835) van szó.

epitheton ornans – díszítő (állandó) jelző.

126. old. *Goethe saját művéről írott jelentése* – A tübingeni *Morgenblatt für gebildete Stände* (Reggeli lap a műveltek számára) 1809. szeptember 4-i számában Goethe előzetes jegyzetben ismertette megjelenés előtt álló regényét.

126. old. *A „Színelmélet" keletkezési ideje* – Majd negyedszázados gondolkodás és anyaggyűjtés, néhány résztanulmány megjelentetése után, 1810-ben jelent meg Goethe Newtonnal polemizáló vaskos optikai tanulmánya, a *Zur Farbenlehre.*

127. old. *„Isten és világ"* – Goethe filozófiai költeményeinek gyűjteménye.

130. old. *panarchia* – mindenen uralkodás.

133. old. *ami számára az a két tér volt* – Goethe fent idézett levelében (1797. augusztus 17.) arról beszélt, hogy két szimbolikus tárgyat talált: azt a teret, ahol lakik, s nagyatyja udvarának, kertjének vásártérré alakított térségét.

134. old. *nil admirari* – semmin se csodálkozz.

135. old. *próton pszeudosz* – első tévedés. Arisztotelészi eredetű fogalom: a szillogizmus első téves premisszája.

139. old. *az ő daimónja az, amely napszerű* – Utalás Goethe egyik xéniájára: „Ha a szemünk nem napszerű, / hogyan is láthatnánk a fényt mi? / Ha nem él bennünk isteni erő, / hogy bűvölhet el, ami égi?" (Kálnoky László fordítása.)

daimón, Tükhé, Ananké, Erósz, Elpisz – Goethe *Urworte. Orphisch* (Orphikus ősigék) (1817) című versének öt „ősigéje". *Daimón* (démon): Goethe e művében az ember vele született természetes, határos személyisége. *Tükhé:* a lehetőség, a véletlen, a szerencse. Az *asztrális Ananké* a csillag-végzet, a sors. *Erósz* a szerelem. *Elpisz* a reménység. Az utóbbi szokásos allegorikus ábrázolása, amely Goethe versében is fölsejlik: fiatal lány, aki lábujjhegyen lebeg tovább. Ez az ikonográfiai előtörténete Benjamin reménytelenség-allegóriájának is, az Angelus

Novusnak. Vö. A történelem fogalmáról IX. tézisével, 966. old. Foglalkoztatta a remény (Spes) más – középkori eredetű – allegorikus típusa is. Vö. az *Egyirányú utca*, az 512. old. jegyzete.

143. old. *a Bettina tervezte emlék-mű* – Bettina Goethe-könyvéről van szó.

teurgoszi – isteneket felidéző, csodatévő, varázsló.

146. old. *több mint harmincéves ellenállás* – Goethe 1775-ben eljegyzi magát „Lili" Schönemann-nal (1758–1817), de a kapcsolat hamarosan felbomlik. Christiane Vulpiust 1806-ban, majd két évtizedes együttélés után veszi feleségül.

147. old. *ama jelenet szótlan iróniája, amelyről Heinrich Laubétól tudunk* – Laube *Reisenovellen* (Útinovellák) (1834–1837) című művében szerepel ez a történet, számos más Goethe-emlék mellett; valószínűleg Friedrich August Holftól (1759–1834) vette át.

148. old. *az élmény, melyet az újabb megegyezés a költői lelemény alapjának tekint* – Wilhelm Dilthey (1833–1911) *Erlebnis und Dichtung* (Élmény és költészet) (1877) című esszégyűjteménye óta, melyben egyébként egy Goethe-tanulmány is található.

iszthmoszi játékok – A nagy ókori pánhellén versenyek egyike. Pindarosz ódákban dicsőítette a győzteseket.

149. old. *„Csodálatos szomszéd gyerekek"* – a *Vonzások és választások* novellabetétje.

a „Vándorévek" köre – *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* (Wilhelm Meister vándorévei vagy a lemondók) (I. rész: 1821; II. rész: 1829). A *Wilhelm Meister* folytatása laza regényszállal, novella-, levél- és reflexiófüzérben.

150. old. *sztereoszkopikus* – térérzetet keltő, térhatású.

152. old. *„A balga zarándoknő"* – A *Wilhelm Meister vándorévei*-nek betétnovellája. A novella rejtélyes volta abban áll, hogy a benne feltűnő szép címszereplő kilétére – kinek balgasága „nem egyéb, mint ész más külsőben" – sohasem derül fény.

154. old. *„Új Meluzina"* – A *Wilhelm Meister vándoréveinek* betét-beszélye.

159. old. *Létezését növényi némaság födi ... megnyilvánul ez a könyörögve fölemelt kezek Daphné-motívumában* – Ottilia könyörgése: a vízbe fulladt gyermeket „mindkét karjával fölemeli ártatlan melle fölé, melynek fehérsége, de sajnos hidegsége is a márványra hasonlít". Nem sokkal később következik be Ottilia végleges elnémulása. Daphné nimfa ártatlansága védelmében Apollón üldözése elől babérfává változott. Ovidius: *Átváltozások,* I. 550.

161. old. *a jó és a rossz innenje* – Polemikus célzás Friedrich Nietzsche (1844–1900) *Jenseits von Gut und Böse* (Túl jón és rosszon) (1886) című művére. A tanulmány Gundolf-kritikája, de egész álláspontja is kimondatlan Nietzsche-bírálatot tartalmaz. Mindenekelőtt – tárgyi okokból – a *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (A tragédia születése a zene szelleméből) (1872) bírálatát. A legfőbb összeütközési pontok: 1. Nietzsche morálellenes álláspontja; 2. a világ esztétikai képződményként való felfogása és 3. a tragédia hozzárendelése a mítoszhoz. Benjamin Nietzsche tragédia-felfogásával nyíltan a *Szomorújáték*-tanulmányban vitatkozik, ahol ugyanakkor hasznosítja is a fenti téziseket: az elsőt a tragédia és az etosz megkülönbözte-

tésére (a műalkotásban morális példabeszédet kereső esztétika bírálatában), a harmadikat pedig a monda és a tragédia egymáshoz kapcsolásában.

162. old. *Kleist bármely nőalakja* – Penthesilea és Kätchen von Heilbronn az azonos című drámákból, O. márkiné az azonos című novellából: ezek Kleist legfontosabb nőalakjai.

163. old. *sosem íródott meg az a jelenet, amelyben Faust Perszephonétól Helénát kérte volna* – Az alvilág istennőjével való találkozást a műben be is jelentik: „Jer hát, merész, e vaksötét / Űt végén megleled Persephonét", de végül is nem került sor rá, hogy Faust – ahogy Orpheusz Eurüdikét – tőle kérje Helénát.

165. old. *az emanáció elmélete* – Az a tan, amely szerint a világ valamely magasabb létezés – isten, istenség, az abszolutum, az ős-egy, a végtelen egy stb. – kiáramlása, kiáradása, kisugárzása. Az újplatonikusok, gnosztikusok s nyomukban számos misztikus, teozófus, romantikus természetbölcselő álláspontja.

168. old. *Ókeanidák* – Ókeanosznak, a nagy világfolyam megszemélyesítőjének és hitvesének, Téthüsznek gyermekei, a folyóvizek megszemélyesítői.
Nereidák – Néreusz tengeri isten és az egyik Ókeanida, Dórisz nászából született leányok, a belső tengerek megszemélyesítői. Egyikük a „szép alakú Galateia".

172. old. *erósz thanatosz* – halálos szerelem.

174. old. *„Rokonság"* – A Goethe-regény eredeti címe *Wahlverwandtschaften.* Összetevői közül a „Wahl" választást, a „Verwandtschaft" rokonságot, maga a szó

rokonlelkűséget, rokonságot, de egyben vegyrokonságot, kémiai affinitást is jelent.

177. old. *„Trilógia"* – Voltaképpen *Trilogie der Leidenschaft* (A szenvedély trilógiája): 1. *An Werther* (Werterhez) (1824); 2. *Elegie* (Elégia) (1823) (szokásos elnevezése: Marienbadi elégia); 3. *Aussöhnung* (Megbékülés) (1823). A *Megbékülés*-t Goethe Marie Szymanowska zongoraművésznőnek ajánlotta. Az *Elégia* életrajzi háttere az Ulrike von Lewetzow (1804–1899) iránt táplált szerelemről való lemondás. Mottója Goethe *Torquato Tasso* című verses drámájából (1780–89) való: „S ha kínjában az ember néma, nékem / fájdalmamra egy isten szót adott". (Szabó Ede fordítása)

179. old. *dionüszoszi* – Dionüszosz a bor istene a görög hitregében. Nietzsche *A tragédia eredeté*-ben a művészet és a kultúra két ellentétes princípiumaként különbözteti meg a plasztikus, közvetített, harmonikus apollónit és a zenei, mámoros-közvetlen, diszharmonikus dionüszoszit.

182. old. *beleérzés* – A múlt századi művészetbölcselet jellegzetes fordulatának, az esztétikai objektivizmusból szubjektivizmusba átváltásnak kulcsszava. A vizsgálat nem a művészi tárgyból, hanem az azt szemlélő személyből indul ki, és a beleérzés – a befogadó saját érzéseinek, gondolatainak stb. átvitele a tárgyba – e szemlélet pszichológiai alapfogalma. Eredete Herdernél és más vonatkozásban a romantikusoknál keresendő, de kidolgozása Friedrich Theodor Vischer s mindenekelőtt Theodor Lipps (1851–1914) nevéhez fűződik. Nyomukban Wilhelm Worringer (1881–1965) „stíluspszichológiai" munkássá-

ga két alapfogalmának a beleérzést és ellenpólusát, az absztrakciót választotta. Benjamin élesen bírálta a beleérzés elméletét – nem azért, mert az a befogadásból indul ki, hanem mert pszichologizál.

184. old. *„halküóni"* – A szó búvármadarat, jégmadarat jelent, s egy nevezetes antik szerelmespárra utal. Történetüket Ovidius *Átváltozások*-ja őrizte meg (XI. 410–748). Ceyx és Alcyone szerelme oly erős volt, hogy a férj vízbe fúlása után az asszony búvármadárrá változott, és a férfi búvármadárként támadt fel. Nászuk idején a tenger elnyugszik, s ezért a halküóni napok az ókorban közmondásosak voltak.
Mignon – Benjamin Mignon egyik dalát idézi a *Wilhelm Meister tanulóévei*-ből.

185. old. *Heléna is elhagyja a burkot* – A Heléna-témával Goethe a *Faust* II. részén (1797–1832) belül 1800 óta foglalkozott. Az idézett rész Heléna eltűnésének jelenete: „Átöleli Faustot, testi része eltűnik, köntöse és fátyla Faust kezében marad."

186. old. *a tiroli felkelés* – Az 1805-ös osztrák–francia háborút lezáró pozsonyi béke Tirolt megfosztotta régi alkotmányától, elszakította Ausztriától, és a franciákkal szövetséges Bajor Választófejedelemséghez csatolta. Ennek következménye volt Andreas Hofer (1767–1810) 1809-es parasztfelkelés a franciák és a bajorok ellen. A lázadást leverték, vezetőjét kivégezték.

187. old. *Walhalla* – A skandináv és a germán mitológiában az érdemes halottak – harcban elesettek, hősök, áldozatok – csarnoka. Voltaképpen Wotan (Odin) főisten palotája.

188. old. *Francesca da Rimini* – és Paolo Malatesta: Dante

„gyászos párja” a *Pokol* V. énekében, a szerelem halottai.

189. old. *nazarénus* – Általában az eredeti krisztusi életformát megtartó és az apostoli hitet szigorúan valló különböző vallási mozgalmakat jelent. E helyen – a fenti keresztény-misztikus ideológiai mozzanatot beleértve – a jelző a názáreti csillagra utal.

A NÉMET SZOMORÚJÁTÉK EREDETE

Ursprung des deutschen Trauerspiels. Keletkezési ideje: 1921–1925. Első megjelenés: Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1928. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* I/1. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974. 203–430. old.

Egy fejezete megjelent a *Kommentár és prófécia* című kötetben (Gondolat, Budapest, 1969), más fordításban.

191. old. *Terv: 1916* – Benjamin három, 1916-ban írott és nem publikált tanulmányára utal, amelyek témája szorosan érintkezik a *Szomorújáték*-könyvvel: *Trauerspiel und Tragödie* (Szomorújáték és tragédia); *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (A nyelv jelentősége a szomorújátékban és tragédiában); *Über Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen* (A nyelvről általában és az emberi nyelvről).

195. old. *more geometrico* – Utalás Spinoza *Etiká*-jára, melynek teljes címe *Ethica ordine geometrico demonstrata* (Etika geometriai módon bizonyítva).

196. old. *propedeutika* – előkészítés, bevezető.

199. old. *„Szümposzion"* – Platón *A lakoma* című dialógusa. *panegirisz* – magasztalás, dicshimnusz.

105. old. *logika, etika és esztétika* – A kanti kritikák rendszerének felosztása.

106. old. *„látás"* – A lényeg közvetlen, intuitív megismerése: lényeglátás. Az utolsó nagy görög filozófiai iskola, az újplatonizmus (III–IV. század) egyik alapfogalma.

intellektuális szemlélet – A lényeglátással rokon megismerés, amely az intuitíve felfogott egész szemléletétől halad a részek felé. Az intellektuális szemlélet nagy szerepet játszik a német klasszikus filozófiában. Kant veti fel mint az általa kidolgozott diszkurzív megismerésmód elgondolható ellentétét, Fichte tudománytanában a rendszert megalapozó funkciója van, Schelling azonosságfilozófiájában pedig – mint az abszolút azonosság közvetlen megpillantásának lehetősége – lezárja a rendszert. Goethe az intellektuális szemlélet tárgyait akarta megtalálni költői és tudományos kutatásai során. Az intellektuális szemléletnek az *intellectus archetypus*-szal (az értelem őstípusával) való azonosítása az ő felfogásához áll közelebb.

a szaiszi elfátyolozott képről szóló mese – Aki az alsó-egyiptomi Szaisz város istennőjének képéről – a végső értelem, az igazság jelképéről – levonja a fátylat, elfelejt mosolyogni. Schiller *Das verschleierte Bild von Sais* (A szaiszi lefátyolozott kép) (1795) című versében írja meg a történetet.

207. old. *anamnészisz* – újraemlékezés. Platón filozófiájának fontos eleme. Platón szerint a filozófiai ismeret, a tudás és ennek megfelelően a tanulás is a lélek visszaemlékezése az ideákra, amelyeket egykor, testbe költözése előtt, közvetlenül és képszerűen látott.

207. old. *Az ádámi névadás* – Az ember ad a teremtményeknek nevet (Mózes I. könyve, 2, 20), Ádám nevezi el Évát is (3, 20).

mundus intelligibilis – az ésszel felfogott világ.

208. old. *toto coelo* – itt: teljes egészében.

kath auto – magában.

209. old. *rocher de bronze* – bronz szikla.

210. old. *Holz vagy Halbe darabjai* – E két név említése Benjamin naturalizmusellenes beállítottságára utal. Arno Holz (1863–1929) a német naturalista színműírás egyik kezdeményezője. Volkelt Holznak Johannes Schlaffal (1862–1941) közösen írt darabját, a *Die Familie Selické*-t (A Selicke család) (1890) említi. Max Halbe (1865–1944) szintén naturalista drámákat írt ifjúkorában. Volkelt egyebek között a *Jugend*-et (Ifjúság) (1893) említi.

211. old. *universalia in re* – az egyetemes (általános) eszmék, fogalmak a dologban.

212. old. *a Burckhardt és Nietzsche óta közkedvelt „reneszánsz ember"* – Jakob Burckhardt (1818–1897) az ismétlődést, az állandóságot és a tipikusat keresi a történelemben. Itt a *Kultur der Renaissance in Italien* (Az itáliai reneszánsz kultúrája) (1860) című könyvéről van szó. Nietzsche a nagy egyéniségeknek és az értékek átértékelésének korszakát látja a reneszánszban. Külön műben nem foglalkozott a reneszánsszal, de gyakran példálózott vele, elsősorban a nyolcvanas évekből származó feljegyzéseiben, amelyeket később *Wille zur Macht* (A hatalom akarása) címen gyűjtöttek össze.

216. old. *„generalia"* – általános jegyek.

219. old. *quaestio juris és a quaestio facti* – jog (jogosultság) kérdése és ténykérdés.

221. old. *az 1686. évi „Metafizikai értekezés"* – Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) korai műve, a *Discours de Métaphysique*. A *monászok* egyszerű, egymástól különböző sajátosságokkal rendelkező szubsztanciák. Minden monász tökéletesen független és öntevékeny egyediség, de ugyanakkor tükrözi az egész univerzumot. A monászok egymáshoz való viszonya *előre megszabott* összhang.

225. old. *Seneca interpretációja* – Seneca tragédiáinak értelmezéséről van szó.

Et prodesse . . . – valójában Horatiusnál (*De arte poetica*, 333. sor) „Aut prodesse volunt, aut delectare poetae" áll. Muraközy Gyula fordításában: „Szórakozást nyújt vagy használni szeretne a költő." A fordítás felcseréli az eredeti sorrendet. Benjamin utalása az „utóbbi feladatra", a szórakoztatásra, gyönyörködtetésre vonatkozik.

226. old. *Goethe megvédi [Arisztotelészt]* – Megvédi Arisztotelész *Poétiká*-ját attól a modern félreértéstől, hogy a drámai katarzis elemeit, a félelmet és a részvétet lélektani hatásként fogják fel.

227. old. *bona fides* – itt: jóhiszeműség vagy komolyság.

229. old. *„beleérzés"* – Lásd *Goethe: „Vonzások és választások"*, a 182. old. jegyzete.

az átértékelés, mely az expresszionizmus kezdetével indult meg – George köre az arisztokratikus, kifinomult, hűvös kultúrember eszményét hirdette, az expresszionizmus pedig a kozmikus-demokratikus (az egyetemes szenvedéssel szolidarizáló) új ember eszményét. Mindkét emberképből a múlt átértékelé-

se következett. Különböző okokból, de egyképp eltávolodtak a klasszikus koroktól, és a hellenizmus, a gótika, a barokk és a romantika tendenciáival azonosították magukat. Mindenekelőtt a barokk volt az a stílus (és világnézet), amely részben dekorativitásával, részben mozgalmas „expresszionizmusával" nagy hatást gyakorolt rájuk.

230. old. *Werfel „Trójai nők"-je* – Franz Werfel (1890–1945) kezdetben (1924-ig) az expresszionizmus egyik vezető alakja. Drámája Euripidész művének átköltése; figyelemre méltó benne az antik mű és tárgy erőteljes barokkos átstilizálása.

Riegl... „akarás" – Alois Riegl (1858–1905) bécsi művészettörténész. Témaválasztásai új tájékozódást jeleznek: későrómai művészet, ornamentika, keleti szőnyeg, iparművészet, korabarokk, holland csoportportré, empire bútor stb. Nem az egyedi remekmű és az utóbb normatívvá tett művészettörténeti korszakok foglalkoztatják, hanem inkább az, hogy mit tekintettek a különböző korokban művészetnek az emberek, hogy mit akartak művészetként elfogadtatni. Bevezeti a Kunstwollen (művészetakarás) fogalmát.

231. old. *államregény* – A XVII. és XVIII. században virágzó, az eszményi államberendezést regény formában ábrázoló műfaj.

simple life – egyszerű élet.

235. old. *a német reneszánsz polgári színjátéka* – Mindenekelőtt Hans Sachs drámai életműve.

237. old. *a németalföldi klasszika* – Legjelentősebb művelői Daniel Heinsius (1580–1655), aki drámaelméletet is írt; Pieter Corneliszen Hooft (1581–1647), egy

pásztorjáték és számos tragédia szerzője; Hugo Grotius (1584–1645), a nagy jogfilozófus, aki drámaíró is volt; és Joost van der Vondel (1587–1679), a bibliai és történelmi tárgyú drámaköltészet mestere. A XVII. századi Hollandiában fontos kulturális szükséglet volt a színjátszás. A darabok a majd minden helységben működő rederijker (retorikai) kamarák műkedvelő mozgalma számára készültek.

237. old. *a jezsuita színjátszás* – A jezsuita iskolák tanárai és diákjai erőteljesen moralizáló, a Jézus Társaságot propagáló, harcosan reformációellenes, latin nyelvű darabokat adnak elő. Az iskoladrámák anyagát a Biblia, az ókori mítoszok, a mártírok és a szentek legendái és az egyháztörténet szolgáltatja. A darabok látványos színpadi hatásokra törnek. A jezsuita iskoladráma legnevezetesebb alkotója Jakob Biedermann (1578–1639).

„Papinianus” – Andreas Gryphius drámája.

238. old. *apatheia* – érzéketlenség. A sztoikus bölcseletben a fájdalom és öröm, vágy és félelem nélküli élet eszménye, az érzelmektől és szenvedélyektől való mentesség lelkiállapota, az erények kialakulásának előfeltétele.

eleosz – részvét.

pusillanimitas – kishitűség.

misericordia – könyörületesség.

239. old. *dramatis personae* – drámai személyek (szereplők).

241. old. *„Szomorújátékok költése a régi időkben...”* – Opitz részben elveszett, részben jelentéktelen műveket említ. A felsoroltak közül kevéssé ismert Cassius Severus Parmensis neve. Opitz valószínűleg összekeveri Cassius Severus (I. sz.) római szónokot és

Cassius Parmensis (megh. i. e. 31) hadvezért, Caesar egyik gyilkosát; az utóbbi valóban írt tragédiákat. – Pomponius Secundus (I. sz.) római politikus; tragédiákat is írt.

244. old. *„Hősök levelei"* – *Heldenbriefe.* Hoffmann von Hoffmannswaldau Ovidius mintájára írt szerelmeslevél-gyűjteménye.

245. old. *„Praesentia nocet"* – jelenléte ártalmas (ti. a Holdé).

251. old. *„Örmény Leó", „Stuart Károly"* – Andreas Gryphius drámái.

„Tollat qui..." – Vegyen fel az, aki nem ismer!

„Emblematum..." – *Száz erkölcsi-politikai embléma,* 1619-ben jelent meg.

255. old. *A nürnbergi iskola* – Irodalmi kör az 1664-ben Harsdörffer és Klai által alapított, Pásztor- és Virágrend nevű társaság tagjaiból; Birken is részt vesz benne.

„Cardenio és Celinde" – Andreas Gryphius polgári szomorújátéka.

257. old. *„A tragédiából egészen a végkifejletig..."* – Az idézet az angol forradalom kimenetelét írja le a színjáték metaforájával. A puritánok mérsékelt és radikális szárnya, a presbiteriánusok és az independensek a forradalom második szakaszában, 1645 után szembekerülnek egymással. A Cromwell vezette independens diktatúrában a „kifütyült és elkergetett" presbiteriánusok nélküli, csonka parlament mond halált I. Károly fejére.

258. old. *a sziléziai... iskola* – Opitz munkássága és költészettani reformja nyomán kialakuló költői irányzat. Képviselői: Gryphius, Hoffmannswaldau, Lohenstein, Hallmann, Haugwitz stb.

260. old. *akmé* – virágzás, érettség, tetőpont.
in aeternum – örökre.

264. old. *voluta* – csigavonalba csavarodó díszítőelem.

265. old. *szublunáris világ* – Az arisztotelészi világrendszerben a legbelső (a Hold alatti) szféra; a földi világ.
ad maiorem ... – Isten nagyobb dicsőségére.
kat exokhén – kiváltképpeni.

267. old. *„parricida”* – apagyilkos. Átvitt értelemben minden rokongyilkos, illetve mindenki, aki hazája ellen fegyvert ragad.

268. old. *comedia de capa y espada* – köpenyes-kardos vígjáték. Spanyol drámai műfaj; kalandos meseszövésének kellékeit neve mutatja. Egyik legnagyobb mestere Calderón.

269. old. *phüszisz* – természet; itt: az ember természeti volta.

274. old. *kollektanea* – egybegyűjtött; értsd: gyűjtemény.
Gradus ad Parnassum – Lépcsőfok a Parnasszushoz. A verseléshez használt nyelvi és költői mintakönyvek címe.

275. old. *beatus ille* – boldog az. Horatius *Laudatio vitae rusticae* (A falusi élet dicsérete) című versének első szavai: „Boldog, aki távol él a közügyektől...”

282. old. *„Cortegiano”* – udvari ember.

283. old. *sosiego* – tekintélytartás.

290. old. *A bayreuthi művészetfilozófia* – 1876-ban nyitották meg Bayreuthban az Ünnepi Játékszínt, Richard Wagner műveinek előadására. A vállalkozás távolabbi – művészetfilozófiai – céljait maga Wagner és a fiatal Nietzsche *(A tragédia eredete; Richard Wagner Bayreuthban)* fogalmazza meg. Nietzsche később élesen kritizálja a bayreuthi eszmét.

294. old. *azilum* – menedékhely.

295. old. *agonális* – itt: versenyküzdelemre vonatkozó.
thümelé – áldozati oltár. Később a színpadi orkhesztrát is nevezik így.
khorégosz – karvezető.

304. old. *„A magasröptű érzésnek...”* – Idézet Nietzsche: *Túl jón és rosszon* című művéből.

305. old. *hübrisz* – gőg, dölyf, vétek.

306. old. *non liquet* – nem világos.

309. old. *szkéné* – színpad.

310. old. *castrum doloris* – a fájdalom vára.

311. old. *Sturm und Drang* – vihar és forrongás. Friedrich Maximilian Klinger (1752–1831) drámájának (1776) címéről elnevezett irodalmi mozgalom (1770 és 1780 között). A racionalista klasszicizmussal és a felvilágosodással szemben az érzelem, a szenvedély, az élmény, az eredetiség, a nagyság és a jellegzetesség kultúráját hirdeti; Shakespeare-t, Ossziánt és Rousseau-t tekinti eszményképnek.
„Kraftgenie” – az erő zsenije. A Sturm und Drang fogalma; az elnevezés Klingertől származik.
„Ugolino” – Sturm und Drang-tragédia (1768), Heinrich Wilhelm Gerstenberg (1737–1823) műve.
„A nevelő úr” – *Der Hofmeister* Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792) drasztikus és groteszk „komédiája” 1774-ből.

312. old. *„Kritikai berkek”* – *Kritische Wälder.* Johann Gottfried Herder korai kritikai gyűjteménye (1769), amelyben többek között Lessinget bírálja, és kikel az általános érvényű esztétikai mércék, törvények ellen.

316. old. *„Katalin”* – *Grúziai Katalin,* Andreas Gryphius drámája.

319. old. *Scapin és Riepl* – Scapin a commedia dell'arte szolgafigurája; Riepl (vagy Riepel) a XVII. századi német népszínmű hasonló alakja. A XVIII. századi bécsi fejedelmi és állami cselekményekben gyakran szerepel Scapin és Riepl együtt, Hanswurst árnyékában, másodrendű buffo-alakként.

323. old. *entelekheia* – Arisztotelésztől származó bölcseleti fogalom, a létező belső céljának megvalósulását jelöli. Az újkorban azokban a filozófiákban játszik fontos szerepet, amelyek a mechanikus determinizmussal szemben a teleologikus szemléletet képviselik.

328. old. *a deus ex machina szép fordítása* – németül: Gott aus dem Gerüste.

„De spectris” – A kísértetekről.

telluris jóslat – Más néven geomantia: a földből, annak minőségéből való jövendölés.

329. old. *„Epicharis”* – Lohenstein szomorújátéka.

„Traité sur la poésie épique” – *Értekezés az epikai költészetről.*

334. old. *taedium vitae* – életundor.

341. old. *a salernói orvosi iskola* – Salernóban volt a középkori Európa legrégebbi orvosegyeteme. A XI–XII. században az orvostudomány központja.

„De divinatione somnium” – *A jósálmokról.*

347. old. *prométheusz és promantisz* – előrelátó és megjósló.

„religiosi contemplativi” – szemlélődő életet élő szerzetesek.

348. old. *Melencolia „illa heroica”* – ama hősi melankólia.

348. old. *„De vita triplici”* – *A hármas életről.*

349. old. *„faciem . . .”* – melankolikus ábrázatú.

366. old. *facies hippocratica* – a haldokló arckifejezése.

369. old. *hierogrammata* – titkos, szent iratok, különösképpen hieroglifák értője.

371. old. *„Epistola nuncupatoria"* – névadó levél.

372. old. *„hominis causa"* – az ember végett.

„il Morto" – a halott.

373. old. *„sapientia veterum"* – a régiek bölcsessége.

375. old. *„Acta eruditorum"* – *Műveltek* (tanultak) *gyűjteménye.* Az első német tudományos folyóirat (1682–1782).

Szent Antal tüze – orbánc.

379. old. *treuga dei* – Isten békéje; a háború ideiglenes felfüggesztése ünnep idején.

381. old. *„Ars inveniendi"* – a kitalálás művészete.

Opitius – Martin Opitz nevének latinos változata.

384. old. *chinoisérie* – kínaizálás; kínai vagy más távol-keleti motívumok átvétele.

387. old. *„vanitas vanitatum vanitas"* – hiúság, hiúságok hiúsága.

400. old. *„Emblemata selectiora"* – *Válogatott emblémák gyűjteménye.*

402. old. *„Trionfi"* – *Diadalmak.* Petrarca hat olasz nyelvű allegorikus filozófiai költeménye: a római diadalmenetek mintájára halad el a költő előtt a győzedelmes Cupido (a Szerelem), Szüzesség, Halál, Fáma (a Hírnév), Idő és Örökkévalóság. Trionfi a neve a felvonulások legtöbbször kocsin vitt győzelmi allegóriának, melyek főképpen a XV–XVI. századi Itáliában voltak divatosak.

406. old. *disiecta membra* – szétszórt tagok.

406. old. *„concetti"* – ötlet, lelemény; itt: túlburjánzó, meghökkentő metafora.

412. old. *onomatopoétika* – hangutánzás.

421. old. *stilo rappresentativo* – ábrázoló (operai) stílus.

423. old. *Chladni-féle hangábrák* – Ernst Florens Friedrich Chladni (1756–1827) német fizikus, a kísérleti akusztika megteremtője. Fémlapra szórt finom por segítségével láthatóvá tette a hangrezgés nyomán kialakuló jellegzetes vonalakat.

424. old. *a torony építése óta* – A bábeli torony építése: Mózes I. könyve, 11, 1–9.

426. old. *metabaszisz* . . . – más nembe való átváltás.

428. old. *Cartesiusnál nem csupán a dualizmus barokk* – Descartes-nál szigorúan el van különítve az emberben a gondolkodás és a térbeli kiterjedés, vagyis a lélek és a test. Utolsó művében, a *Traité des passions de l'âme*-ban (Értekezés a lélek szenvedélyeiről) (1649) a szenvedélyek alapformáiból, a csodálatból, a szeretetből, a gyűlöletből, a vágyból, az örömből és a szomorúságból építi fel mechanikus módon a szenvedélyek világát.

„memento mori” – emlékezz, hogy meg kell halnod.

Mnémé – Emlékezet.

429. old. *„Hercules Oetaeus”* – A darabot Senecának tulajdonítják, de szerzősége kétséges. A cím arra utal, hogy a hagyomány szerint Héraklész Oita hegyén égette el magát.

431. old. *„A szenvedő Krisztus megalkotása* – Harsdörffer azért irányította Klai figyelmét Nazianzoszi Gergelyre, mert a hagyomány szerint az egyházatya is írt egy *Krisztosz paszkhón* (Szenvedő Krisztus) című tragédiát; valójában ez későbbi alkotás.

432. old. *gnózis* – tudás. A hittartalmak spekulatív feltárására törekvő korai keresztény irányzatok gyűjtőne-

ve. A gnózis újplatonizmust, sztoicizmust, perzsa, zsidó stb. teológiát vegyít a kereszténységhez.

rózsakeresztesség – Különféle misztikus világnézetű és alkímiával foglalkozó titkos társaságokat neveztek rózsakereszteseknek a XVII–XVIII. században; a név az irányzat legendás alapítójára, az állítólag a XIV. században élt Christian Rozenkreuzra utal.

433. old. *ariánus zsarnok* – A gótok körében a kereszténység az ariánizmus formájában terjedt el a IV. században. Az ariánus tanítás szerint Krisztus nem egylényegű az Atyával. Nagy Theodorik (453–526) keleti gót király ugyan nem akarta rákényszeríteni ariánizmusát a rómaiakra, de eretnek volta s uralkodása utolsó éveinek terrorja alapozta meg a fenti vélekedést.

440. old. *„detartarizáció"* – pokoltalanítás.

441. old. *„A Vice Iniquity szerepe…"* – Vice: a bűn komikus alakja; Iniquity: bűnözés; Buffoon-Devil: bohóc-ördög; moral-play: moralitás-játék.

442. old. *lumen naturale* – természetes világosság.

447. old. *„Sirva vetettünk el magot…"* – A Zsoltárok könyve 126, 6 barokk parafrázisa.

449. old. *thaumasztón* – csoda.

szémeia – faragott kép.

450. old. *„ponderación mysteriosa"* – titokzatos fölmagasztalás.

EGYIRÁNYÚ UTCA

Válogatás az *Einbahnstrasse* című aforizmagyűjteményből. Keletkezési ideje: 1923–1926. Első megjelenés: Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1928. A válogatás és a fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* IV/1. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 83–149. old.

488. old. *Pandemónium* – a démonok összessége.

490. old. *Kaiserpanorama* – Császárpanoráma. Berlini intézmény, ahol állóképeket vetítettek; Benjamin több írásában visszatérő gyermekkori élménye.

498. old. *libatio* – italáldozat.

499. old. *„Coup de dés"* – *Kockadobás.* Stéphane Mallarmé (1842–1898) utolsó műve, amely számos formai újítást tartalmaz, egyebek között az íráskép tekintetében is.

a dadaisták későbbi íráskísérletei – Az 1916-ban Zürichben alapított avantgardista művészeti irányzat több képviselője kísérletezett képversekkel, „hangjelekkel", újszerű tipográfiai megoldásokkal. Mindenekelőtt Kurt Schwitters (1887–1948) vizuális költeményei említendők. Tristan Tzara (1896–1963) is kísérletezett ilyesfélével. Nálunk Kassák Lajos bécsi korszakának tipográfiai kép-költeményei a legismertebbek.

502. old. *Nulla dies* ... – Egyetlen napot se írás nélkül!

504. old. *cénacle* – (művészek) köre, összejövetele.

505. old. *in nuce* – dióhéjban.

506. old. *A középkori komplexus-könyvek* – Vö. *A német szomorújáték eredete,* ebben a kötetben a .... – ... old.

508. old. *„Elhagyottak"* – Karl Kraus *Worte in Versen V.* (Szavak versben V.) (1921) című kötetének ajánlása szól az elhagyottakhoz. E kötet verseit nevezi így Benjamin.

„Üdvözült vágy" – *Selige Sehnsucht.* Goethe verse a *Nyugat-keleti Díván*-ból.

Manes – a holtak szellemei.

510. old. *Atrani* – Délolasz tengerparti kisváros Amalfi mellett.

Marine – tengerpartok.

par ordre du Roi – a király rendeletére.

féerie – tündérjáték.

511. old. *Marseille: székesegyház* – Ezt a részt Benjamin változatlanul beillesztette Marseille című városképébe. Megjelent a *Kommentár és prófféta* című kötetben (Gondolat, Budapest, 1969), más fordításban.

512. old. *Boscotrecase* – falu a Vezúv déli lejtőjén.

„Spes" – *Remény.* A szárnyas alak Pisano reliefjén az általános felfogás szerint nem gyümölcsöt, hanem koronát akar megragadni.

514. old. *Salas y Gomez* – csupasz sziklaszirt a Csendes-óceánban. Adalbert von Chamisso 1816-ban elhajózott mellette, és verset írt róla.

515. old. *prófétikus [pecsétek], melyek mártírkoronával ékesítik Umbertót* – I. Umberto olasz király (1844–

1900) több sikertelen kísérlet után végül is anarchista merénylet áldozata lett.

bélyegdarabkákból... hatásos képek – A századfordulón divat volt piperecikkeket díszíteni, illetve szobákat tapétázni szétmetszett bélyegekkel.

516. old. *Thurn és Taxis* – Poroszországban 1864-ig a Thurn és Taxis család haszonbérlete volt a posta. 1857-től kezdve adtak ki bélyegeket.

517. old. *A német Stephan* – A bélyeg bevezetése Benjamin utalásával ellentétben nem a német postai reformer, Heinrich Stephan érdeme, hanem az angol Sir Rowland Hillé (1795–1879), akinek javaslatát 1840-ben fogadták el.

518. old. *a zsidó tanítást fél lábon állva* – A legenda szerint Hillélt azzal fenyegették, hogy megölik, ha nem tudja fél lábon állva felsorolni hitének minden tételét. A megoldás: a „Szeresd felebarátodat, mint tenmagadat!" parancsolatában minden benne foglaltatik.

HUGO VON HOFMANNSTHAL: „A TORONY"

Első megjelenés: *Die literarische Welt* 2. évf., 1926. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 29–33. old.

A Calderón-részleteket Jékely Zoltán fordította.

KITEKINTÉS A GYEREKKÖNYVBE

Aussicht ins Kinderbuch. Első megjelenés: *Die literarische Welt* 2. évf., 1926. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* IV/2. köt. Suhrkamp Verlag, Frakfurt am Main, 1972. 609–615. old.

534. old. *a rébusz [etimológiája]* – Res: dolog, tárgy; rebus a res szó többes számú ablativusa vagy dativusa; rêver: álmodik.
„Hypnerotomachia Poliphili" – *Poliphilus álombeli küzdelmei* Francesco Colonna dominikánus szerzetes 1499-ben Velencében megjelent ezoterikus regénye.
„Jézus Sirák könyve" – Jézusnak, Sirák fiának könyve; a görög Biblia része, i. e. 190 körül működő zsidó írástudó műve.
„Livre jou-jou" – *Játék-könyv.*
535. old. *quarto* – negyedrét.

V. I. LENIN: „LEVELEK MAKSZIM GORKIJHOZ, 1908–1913"

Első megjelenés: *Die literarische Welt* 2. évf., 1926. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 51–53. old.

542. old. *„istenépítés"* – Gorkij 1906–1913-ig Capri szigetén tartózkodik. 1908-ban Alekszandr Bogdanovval (1873–1928) és Anatolij Lunacsarszkijjal (1875–1933) bolsevik propagandaiskolát alapít. Az iskola filozófiai tájékozódását az a gondolat határozza meg, hogy a marxista tudományt és politikát világnézetileg ki kell egészíteni. A kiegészítés forrásai: az empiriokriticizmus (Ernst Mach, Richard Avenarius); egy forradalmi teológia, amely az ember istenülését, az „istenépítés"-t tekinti programjának. Lenin a *Materializmus és empiriokriticizmus*-ban élesen bírálja az iskola törekvéseit.

ÁLOMGICCS

Traumkitsch. Első megjelenés: *Die Neue Rundschau* 38. évf., 1927. Címe ott: *Glosse zum Sürrealismus* (Glossza a szürrealizmusról). A fordítás alapja: *Angelus Novus.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966. 158–160. old.

547. old. *a kék virág ... Heinrich von Ofterdingen* – Novalis 1798 és 1801 között írt, töredékben maradt művének, a *Heinrich von Ofterdingen*-nek a hőse álmában kék virágot lát: a költőivé tett természet és élet jelképét.

548. old. *„Ma plus belle ...”* – Legszebb kedvesem a tunyaság.

„Une médaille ...” – Csillogó érmet a legnagyobb csömörnek.

„Dans le corridor ... – A folyosón van valaki, aki a halálomat akarja.

549. old. *„Vague de rêves”* – *Álombullám,* Aragon szürrealista prózai műve 1924-ből.

„Le poète travaille” – A költő dolgozik.

GOTTFRIED KELLER

Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke. Első megjelenés: *Die literarische Welt* 3. évf., 1927. A fordítás alapja: *Über Literatur.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. 21–33. old.

A tanulmány első megjelenésekor egy kisebb betűtípussal szedett zárórészt tartalmazott a Keller-összkiadás technikai problémáiról. Ezt a szöveg általunk alapul vett kiadása elhagyja.

A Keller-idézeteket Lányi Viktor, Schöpflin Aladár és Tandori Dezső fordításában közöljük.

553. old. *Andante* – lassan; allegro ma non troppo: nem túl gyorsan; scherzo: tréfa (vidáman, élénken); finale: befejezés.

„*Martin Salander*" – Keller utolsó nagyobb műve, nevelődési regény (1886).

554. old. *Seldwyla, ez a civitas dei helvetica* – Seldwyla Keller novella-ciklusának, a *Die Leute von Seldwylá*nak (Seldwylai emberek) (I. köt.: 1856; II. köt.: 1874) képzeletbeli városa, ez a svájci Isten Országa.

savoir vivre – élnitudás.

a szovjethatalmat jogilag elismerték – A nyugati államok zöme 1924-ben ismeri el a Szovjetuniót.

Svájc azonban minden kapcsolattól elzárkózik. Benjamin megjegyzésének aktualitása abból fakad, hogy 1927-ben, a genfi fegyverzetcsökkentési konferencia kapcsán újból fölmerült a szovjet–svájci kapcsolatok kérdése.

556. old. *„Falusi Rómeó és Júlia – Romeo und Julia auf dem Dorfe.* A *Seldwylai emberek* leghíresebb darabja.

558. old. *a Rómeó és Júlia-történet zárszava* – Keller keserű gúnnyal idézi, hogyan beszélnek az emberek az öngyilkos szerelmespárról. Sorsukat úgy tekintik, hogy az „újabb jele a közerkölcsök egyre jobban elharapózó megromlásának és a szenvedélyek egyre jobban fokozódó elfajulásának". (Ottlik Géza fordítása)

559. old. *lateiner* – latinos műveltségű; értsd: egyetemet végzett.

562. old. *„A Serapion fivérek" ... a „Godwi" – Die Serapionsbrüder:* E. T. A. Hoffmann keretes novella- és mesegyűjteménye 1819–1821-ből; *Godwi:* Clemens Brentano nagyrészt levélformában írott, lírai fejlődésregénye 1801–1802-ből.

Infinita ... – végtelenül végtelenek.

563. old. *„A szegény bárónő"... „A greifenseei helytartó"* – A *Die arme Baronin* a *Das Sinngedicht* (Az epigramma) (1882) című keretes novellafüzér, a *Der Landvogt von Greifensee* pedig a *Zürcher Novellen* (Zürichi novellák) (1878) című történelmi novellagyűjtemény darabja.

„Diván" – Goethe: *West-östlicher Divan* (Keletnyugati Diván).

564. old. *Judith* – a *Der grüne Heinrich (Zöld Henrik)* hősnője.

JÁTÉKSZER ÉS JÁTÉKOK

Spielzeug und Spielen. Randbemerkungen zu einem Monumentalwerk. Első megjelenés: *Die literarische Welt* 4. évf., 1928. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 127–132. old.

572. old. *„Az emberek játékai"* – *Die Spielen der Menschen.*

573. old. *az „örömelven túl"* – Utalás Freud *Jenseits des Lustprinzips* című könyvére (1919). Freud a gyerekjáték példájából vezeti le az örömelvtől független ismétlési hajlamot. Ez regresszív természetű: valamely eredeti helyzet visszaállítására törekszik. A regresszus végpontja a nem-lét. Innen jutott el Freud kései, az ösztön és halálösztön dualizmusán alapuló ösztönelméletéhez.

a goethei gnóma – Kétsoros Goethe *Sprichwörtlich* (Közmondásmódra) (1815) című gyűjteményéből: „Es liesse sich alles trefflich schlichten / Könnte man die Sache zweimal verrichten." (A szövegben Tandori Dezső fordítása.)

A KÓSZÁLÓ VISSZATÉR

Die Wiederkehr des Flaneurs. Első megjelenés: *Die literarische Welt* 5. évf., 1929. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 194–199. old.

580. old. *genius loci* – a hely szelleme.
lárok – lares: a ház védelmező szellemei (istenei) a rómaiaknál.

581. old. *plebs deorum* – az alacsonyabbrendű istenek.
penates – a lares mellett a ház védőistenei.
rites de passage – az átmenet (pl. a gyermekkorból a felnőttkorba) szertartásai.
twelf-nights – a karácsony és vízkereszt közötti tizenkét éjszaka. A vízkereszt (epifánia) tartalma: Krisztus kijelenti magát a háromkirályok, mint a pogányság képviselői előtt.

EGY KÍVÜLÁLLÓ ÉSZREVÉTETI MAGÁT

Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer: „Die Angestellten". Első megjelenés: *Die Gesellschaft. Internationale Revue für Sozialismus und Politik* 7. évf., 1. köt., 1930. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 219–225. old.

Címét a *Die Gesellschaft* szerkesztősége megváltoztatta: *Politisierung der Intelligenz* (Az értelmiség politikussá formálása) címen jelent meg a folyóiratban. Csak az összegyűjtött írások itt alapul vett kiadásában állították helyre az eredeti címet.

587. old. *a Gáncsoskodó a világháború egyetlen nagy drámájából* – Vö. *Karl Kraus,* a 664. old jegyzete.
munkabíróság – kizárólag munkajogi ügyekben illetékes bíróság.

593. old. *enfant terrible* – rettenetes gyerek.

A REGÉNY VÁLSÁGA

Krisis des Romans. Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz". Első megjelenés: *Die Gesellschaft. Internationale Revue für Sozialismus und Politik* 7. évf., 1. köt., 1930. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 230–236. old.

598. old. *A „Pénzhamisítók" naplója* – Gide naplója, amelyben a *Les faux-monnayeurs* (Pénzhamisítók) (1925) című regényt kommentálja és különböző változatait veti fel.

roman pur – tiszta regény.

599. old. *„dialogue intérieur"* – belső dialógus.

a dadaizmus ... a montázs – A dadaisták alkotásaik autentikusságát minden formatörvény, minden „művésziség" elvetésével igyekeztek megalapozni. Egyik módszerük a montázs. Tzara receptje így foglalja össze: „Végy egy hírlapot. (Végy egy ollót.) Válassz az újságban egy cikket, amely olyan hosszú, mint amilyen hosszú verset akarsz írni. (Vágd ki a cikket.) Vágd ki aztán gondosan a cikkben szereplő neveket, és tedd őket egy zacskóba. (Óvatosan rázd össze.) Vedd ki aztán egymás után a kivágatokat abban a sorrendben, amelyben elhagyták a

zacskót. (Másold le lelkiismeretesen.) Olyan lesz a vers, mint te..." (Bajomi Lázár Endre fordítása.)

600. old. *„Abraham Tonelli"* – *Merkwürdige Lebensgeschichte seiner Majestät Abraham Tonelli* (Őfelsége A. T. különös élettörténete), Tieck 1798-ból származó elbeszélése.

603. old. *barmicvo* – A tizenhárom éves zsidó fiú felnőtté avatásának vallási ünnepe: attól kezdve a parancsolat fia (a szó ezt jelenti), a közösség teljes jogú tagja.

„Education sentimentale" – *Az érzelmek iskolája* Gustave Flaubert regénye 1869-ből.

A NÉMET FASIZMUS ELMÉLETEI

Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift „Krieg und Krieger". Herausgegeben von Ernst Jünger. Első megjelenés: *Die Gesellschaft. Internationale Revue für Sozialismus und Politik* 7. évf., 2. köt., 1930. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 238–250. old.

607. old. *„L'automobile . . ."* – Az automobil a háború.
613. old. *Fenris-farkas* – az Edda-dalok iszonyú fenevada.

EGY MESTERMŰ ELLEN

Wider ein Meisterwerk. Zu Max Kommerell: „Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik". Első megjelenés: *Die literarische Welt* 6. évf., 1930. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 252–259. old.

625. old. *George-iskola* – Vö. *Az „Angelus Novus" című folyóirat bejelentése,* a 91. old. jegyzete.
626. old. *chiromantia* – tenyérjóslás.
mantikus – jósi.
627. old. *profanum vulgus* – avatatlanok tömege.
633. old. *vita sanctorum* – a szentek élete.

BALOLDALI MELANKÓLIA

Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch. Első megjelenése: *Die Gesellschaft. Internationale Revue für Sozialismus und Politik* 8. évf., 1. köt., 1931. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 279–283. old.

Magyarul először az *Új Symposion*-ban jelent meg, más fordításban.

639. old. *új tárgyiasság* – A húszas évek egyik német művészeti irányzata; kiábrándulva az expresszionizmusból, személytelen, leíró stílus kialakítására törekszik: a „tények" előadására.
aktivizmus – A *Die Aktion* című irodalmi hetilap köré tömörülő baloldali expresszionisták mozgalma.

KARL KRAUS

Első megjelenés: a *Frankfurter Zeitung* 1931. márciusi számaiban. A fordítás alapja: *Über Literatur*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. 104–140. old.

645. old. *„Szavak versben"* – *Worte in Versen*. Karl Kraus ezen a címen rendezte sajtó alá 1916 és 1930 között epigrammái és költeményei tíz kötetét.

645. old. *a „Fáklya"* – *Die Fackel*. Kraus 1899 és 1936 között megjelenő folyóirata; 1911-től teljesen egyedül írja; közel ezer szám jelenik meg.
mundus intelligibilis – értelmi világ.

646. old. *Wiener Werkstätten* – Bécsi Műhelyek. 1903-ban alapított iparművészeti társaság; hozzájárul a szecessziós stílus kidolgozásához.

648. old. *mesquine és penetráns* – kicsinyes és átható.

650. old. *faux-pas* – ballépés.

651. old. *noblesse* – nemesség.

656. old. *„fekete mágia"* – Kraus egy 1912-ből származó írásának, majd később (1922) egy kötetének is ez a címe: *Untergang der Welt durch schwarze Magie* (A világ bukása fekete mágia által). Kraus számára a hírközlést és költészetet összekeverő zsurnalizmus a fekete mágia.

658. old. *„Hál' isten . . .* – „Gott sei Dank, dass niemand

weiss, dass ich Rumpelstilzchen heiss." A Grimm-testvérek egyik meséjében Rumpelstilzchen, a törpe királynét csinál a szegény molnárleányból. Megígért fizetsége: a királyné első gyermeke. Meg is jelenik a gyermeket követelni. De ad egy lehetőséget: ha a királynő megtudja a nevét, megtarthatja a gyermeket. Összegyűjtenek minden nevet, ám egyik sem az igazi. Végül a neveket gyűjtő hírnökök egyike elbeszéli, hogy valami hegyi kunyhó előtt egy emberkét látott, aki boldogan táncolt a tűz mellett, és az idézett versikét mondogatta.

660. old. *behaviorista módon* – csak a megfigyelhető viselkedésre összpontosítva.

663. old. *corpus delicti* – bűnjel.

663. old. *lemur* – kísértet, hazajáró lélek.

664. old. *Gáncsoskodó* – Kraus *Die letzten Tagen der Menschheit* (Az emberiség végnapjai) (megj. 1922) című tragédiájának alakja, az író önarcképe. Időről időre feltűnik, hogy az Optimistával megvitassa a világháború eseményeit.

665. old. *„Wiener Genesis"* – Ókeresztény, képekkel díszített kódex (V–VI. század). Őrzési helyéről nevezik *Bécsi Genezis*-nek. Franz Wickhofftól (1853–1909) származó elemzése a Benjamin számára igen fontos bécsi művészettörténeti iskola egyik nagy teljesítménye.

666. old. *chassez-croisez* – helycserés tánc.

667. old. *„Kínai fal"* – *Die chinesische Mauer.* Kraus egy 1909-ben megjelent cikkének, majd egyik gyűjteményes kötetének (1910) címe. A férfi és a nő viszonyáról, a szexuális morálról, az európai és a kínai kultúra ellentétéről szól. Az idézet megértéséhez

tudnunk kell, hogy Kraus a két nem elütő szexuális magatartására utal: a férfit a kéj lankasztja, a nő számára viszont csak „előzetes"; tehát a „későbbi" férfi előnyben van. A gondolatmenetben Otto Weininger hatását lehet felismerni.

667. old. *az utolsó döfés* – Frank Wedekind *Die Büchse der Pandora* (Pandora szelencéje) (1904) című drámájának befejezése: a prostituálttá vált hősnőt, Lulut a híres londoni kéjgyilkos, Hasfelmetsző Jack leszúrja.

668. old. *„Éjszaka"* – *Nacht.* Kraus 1919-ben megjelent műve.

670. old. *Heimatkunst* – tájművészet, szülőföld-művészet. A századforduló egyik német irodalmi irányzata, amely az irodalmat egy-egy tájegység földjébe, népébe akarta gyökereztetni. Meghirdetője Friedrich Lienhard (1865–1929), vezető ideológusa a nacionalista, antiszemita Adolf Bartels (1862–1945). A Heimatkunst a III. Birodalomban élte reneszánszát.

Swift idevágó ötlete – Jonathan Swift az *A Modest Proposal*-ben (Szerény javaslat) (1729) azt fejtegeti, hogy az írországi nyomor enyhítésére el kellene fogyasztani az ír kisdedeket.

671. old. *a „Zsidókérdés" marxi tárgyalása* – Marx nevezetes fiatalkori írása, a *Zur Judenfrage* (A zsidókérdéshez) (1843). A későbbi hosszú idézet (681. old.) ebből a műből való.

672. old. *a Grande Chaumière, a Clôserie des Lilas* – Az előbbi grizettek és diákok látogatta szabadtéri táncheIy, az utóbbi Párizs régi (1838-ban megnyitott) tánckertje.

„Párizsi élet" – *La Vie Parisienne,* Offenbach operettje 1866-ból.

Frascata – A *Párizsi élet* szereplője.

675. old. *teurgia* – istenfelidézés.

676. old. *profanum vulgus* – az avatatlanok tömege.

677. old. *„s'exerçant...”* – „Bolygok magányosan, vívódni furcsa tornán, / Minden zugban rimek esélyét szimatolván, / Meg-megbotolva, mint járda kövén, a szón, / S régen megálmodott versekre bukkanón.” Baudelaire: *A Nap* (Tóth Árpád fordítása). Az első sor kicsit átalakítva: körülbelül „Bolyongva...”

khiasztikus – kereszteződő.

a nietzschei táncosság – a nietzschei filozófia orgiasztikus eleméről van szó. A dionüszoszi értelemben vett tánc nagy szerepet játszik Nietzschénél. „Csak olyan istenben hinnék – mondja Zarathusztra –, aki értene a tánchoz.” Kraus Nietzschében és Heinében látja a modern zsurnalizmus és a modern polgári életszemlélet kezdeményezőjét; bírálja a „táncos filozófiát”.

678. old. *„A gravelotte-i paripák”* ... *„Az örök béke”* – Gravelotte-nál 1870-ben a németek csatát nyertek a franciák ellen. Az erről szóló hazafias verssel állítja párhuzamba Benjamin Kraus 1918-as versét, mely Kantnak *Az örök béke* című művéhez kapcsolódik.

679. old. *„Halj meg és legyél!”* – Stirb und Werde Goethe *Selige Sehnsucht*-jának (Üdvözült vágy) nevezetes szavai.

680. old. *„A fülemüle volt...”* – *Rómeó és Júlia* III, 5. (Kosztolányi Dezső fordítása.)

„Lásd, erkölcsi nemesség...” – A *Votiftafeln* (Fogadalmi táblák) egyik darabja: *Unterschied der Stände* (A rendek különbsége) (1796).

682. old. *Józsué ereje* – Józsué az ígéret földjének megszerzéséért vívott harcokban Gibeon város fölött megállította a Napot, hogy elveszíthesse ellenségeit. Józsué könyve, 10, 12–14.

683. old. *a háború utáni idők... legerőteljesebb polgári prózája* – Kraus ebben az írásában egy olvasónak válaszol, aki „a legnemesebb áldozat", Rosa Luxemburg emlékére közölt Luxemburg-levelére ellenségesen válaszolt.

685. old. *Talmud* – A zsidó tanok, hagyományok, törvények és kommentárok szent könyve (I–VI. század).

A FÉNYKÉPEZÉS RÖVID TÖRTÉNETE

Kleine Geschichte der Photographie. Első megjelenés: *Die literarische Welt* 7. évf., 1931. A fordítás alapja: *Angelus Novus.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966. 229–248. old.

Magyarul először a *Fotoművészet*-ben jelent meg 1973-ban, más fordításban.

689. old. *camera obscura* – sötétkamra. Képek felfogására, később fényképezésre használt, egyik oldalán kilyukasztott doboz vagy kamra.

692. old. *S kérdem is ...* – Stefan George *Standbilder: das Fünfte* (Az ötödik állókép) című versének utolsó szakasza. (Tandori Dezső fordítása.)

696. old. *plein air* – szabad levegő. Az impresszionizmus újítása: a szabad levegőre kivitt festőállvány, a levegő- és fényhatások visszaadásának programja.

697. old. *konzol vagy guéridon* – hátsó élével falnak támaszkodó asztal, illetve egylábú kerek asztalka.
posztamens, balusztrád – talapzat, illetve bábos korlát vagy mellvéd.

698. old. *aura* – tkp. lehelet. Benjamin művészetfelfogásának egyik legfontosabb kategóriája.
hántoló modor – A feketéből a fehérbe foltokban

átváltó ábrázolásmód: mezzotinto. Főképp a rézmetszet technikája.

699. old. *lavallière* – széles csomójú nyakkendőfajta.

Jugendstil – a fiatalok stílusa. A századforduló stílusának, a szecessziónak a német neve.

700. old. *a szürrealista fotóművészet* – A szürrealista folyóiratok, dokumentumok számos fényképet közölnek; a szürrealizmus nagyjai, Breton, Éluard és mások nagy jelentőséget tulajdonítanak a fotóművészetnek. Marcel Duchamp (1887–1968) hatására alakult ki Man Ray (1890–1977) szürrealista fényképészete. A szürrealisták fedezték fel Atget művészetét.

KIERKEGAARD

Kierkegaard. Das Ende des philosophischen Idealismus. Első megjelenés: *Vossische Zeitung, Literarische Umschau* (Melléklet) 14. sz., 1933. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 380–383. old.

VISSZAPILLANTÁS STEFAN GEORGÉRA

Rückblick auf Stefan George. Zu einer neuen Studie über den Dichter. Első megjelenés: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* 77. évf., 1933. (K. A. Stempflinger álnéven.) A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 392–399. old.

720. old. *„A hetedik gyűrű" – Der siebente Ring.* George 1907-ben megjelent verseskötete.

721. old. *Jugendstil* – Vö. *A fényképezés rövid története,* a 699. old. jegyzete.

Maximin – Maximilian Kroneberg (1888–1904). A homoerotikus George életében nagy jelentősége volt a tizennégy éves ifjúval való megismerkedésnek. Verseiben mítoszt épített ki körülötte.

724. old. *natura naturans* – teremtő természet.

725. old. *„A szövetség csillaga" – Der Stern des Bundes.* George 1914-ben megjelent kötete.

„Blätter für die Kunst" – Vö. *Az „Angelus Novus" című folyóirat bejelentése,* a 91. old. jegyzete.

„A törpe dala" – Das Lied des Zwergens. George verse a *Die Bücher der Hirten- und der Preisgedichte* (Pásztori énekek és versenyköltemények könyvei) (1894) című korai kötetéből.

„A szöktetés" – Die Entführung. George verse a

Das Jahr der Seele (A lélek éve) (1897) című kötetből.

726. old. *Eilert Lövborg* – Ibsen *Hedda Gabler* (1890) című művének hőse.

„a kora-haza virágai" – blumen der frühen heimat. George verse a *Der Teppich des Lebens* (Az élet szőnyege) (1899; 1901) című kötetéből.

SZIGORÚ MŰVÉSZETTUDOMÁNY

Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der „Kunstwissenschaftlichen Forschungen". Első megjelenés: *Literaturblatt der Frankfurter Zeitung* 66. évf., 1933. (Detlef Holz álnéven.) A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 369–374. old.

A recenziónak két változata van. Kötetünkben a részletesebb második változat szerepel.

734. old. *illuminátusok* – megvilágosultak. XVIII. századi aufklérista titkos rend tagjai.

TAPASZTALAT ÉS SZEGÉNYSÉG

Erfahrung und Armut. Első megjelenés: *Welt im Wort* 1933. A fordítás alapja: *Illuminationen.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969. 313–319. old.

738. old. *Christian Science* – keresztény tudomány. Elterjedt amerikai vallási szekta; sajátos tevékenysége: az imával való gyógyítás.
kiromantia – tenyérjóslás.

741. old. *„Tüntess el minden nyomot!"* – „Verwische die Spuren!" Az 1925–1929 között készült *Lesebuch für Städtebewohner* első, *Trenne dich von deinen Kameraden* (Társaidtól válj el) című versének refrénje. (Bernáth István fordítása)

742. old. *Bauhaus* – 1919-ben alapított német művészeti (főképp építészeti és iparművészeti) iskola és az általa szorgalmazott funkcionális stílus neve.

A BEAVATOTT VARÁZSPÁLCA

Der eingetunkte Zauberstab. Zu Max Kommerells „Jean Paul". Első megjelenés: *Frankfurter Zeitung* 1934. (K. A. Stempflinger álnéven.) A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 409–417. old.

747. old. *George... válogatása* – George és Wolfskehl *Deutsche Dichtung* (Német költészet) (1900–1920) címen kiadott válogatása.

748. old. *„A láthatatlan páholy"* – *Die unsichtbare Loge* Jean Paul befejezetlenül hagyott fejlődésregénye (1792).

749. old. *„Tudománytan"* – A *Wissenschaftslehre.* Fichte filozófiai főműve; tíz különböző változatban írta meg. A tételezés Fichte tevékenység-bölcseletének kiinduló fogalma: az Én tételezi önmagát és a világot (a Nem-Én-t).

Leibgeber – Jean Paul *Blumen- Frucht- und Dornenstükke* (Virágok, gyümölcsök, tövisek) (1769–1797) című humoros regényének egyik szereplője.

750. old. *a léghajós Giannozzo* – Jean Paul *Titan* (1800–1803) című négykötetes regényéhez írott *Komisches Anghang* (Komikus függelék) (1800–1801) második kötetének hőse.

752. old. *enfants terribles* – rettenetes gyerekek.

753. old. *Hadd látsszam úgy*... – A *Wilhelm Meister tanulóévei*-ből. (Benedek Marcell fordítása.)

a patikárius Henoch Marggraf – Jean Paul *Der Komet* (Az üstökös) (1820–1822) című töredékes „komikus történetének" szereplője.

754. old. *tudós költészet* – Martin Opitznak és körének költészetét nevezik így, mert műveik megértéséhez nagy humanista tudásanyagra van szükség.

755. old. *Johannes és Richter* – János és Bíró. János Jelenései, az Újszövetség könyve, az Utolsó Ítélet előtt Krisztus második eljövetelét s ezeréves földi uralmát jövendöli az igazak számára. A „khiliasztikus" kifejezést („khiliákisz" a. m. ezeréves) az ezeréves birodalommal kapcsolatos nézetekre stb. alkalmazzák.

756. old. *Így festette meg Lyser a tájat* – A figyelmes olvasónak föltűnik, hogy a befejező szakasz éppúgy, mint előbb a színről szóló fejtegetés, majdnem szó szerinti átvétel a *Kitekintés a gyerekkönyvből* című tanulmányból. Az önidézet nem ritka Benjamin munkásságában. De itt arra is gondolnunk kell, hogy Benjamin ezzel jelezte, hogy ki rejtőzik a rákényszerített álnév mögött.

AZ ALKOTÓ MINT TERMELŐ

Der Autor als Produzent. Keletkezési ideje: 1934. Első megjelenés és a fordítás alapja: *Versuche über Brecht.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966. 3. kiad. 1971. 95–117. old.

759. old. *tendencia* – A húszas évek végének és a harmincas évek elejének legnagyobb vitája az irányzatosság kérdéséről folyt a szocialista írók között. Karl August Wittfogel (sz. 1896) a proletárforradalmi irodalom jellegzetességeként értelmezte az irányzatosságot, Lukács György viszont 1932-ben a tendenciával szembeállított pártosságon keresztül határozta meg a szocialista író elkötelezettségét, megalkotván ezzel a pártosság esztétikai fogalmát, majd a riport vagy ábrázolás válaszútján mutatta ki elgondolásának poétikai következményeit. Lukács bírálatai olyan, alacsony színvonalú művekre vonatkoztak, mint Ernst Ottwalt (1901–1943) és Willi Bredel (1901–1964) írásai. De már akkor is és a hatvanas években föleleveníttett vitában is sokan úgy gondolták, hogy a másik oldal főszereplője: Bertolt Brecht. Benjamin előadása e vitában foglal állást.

764. old. *baloldali szerző* – maga Benjamin. A szöveg végül is a *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (A műalkotás, technikai repro-

dukálhatóságának korszakában) (1936) 10. fejezetében jelent meg, módosítva.

766. old. *aktivizmus... új tárgyiasság* – Lásd *Baloldali melankólia,* a 639. old. jegyzete.

772. old. *egy belátó kritikus* – maga Benjamin. Az idézet a *Baloldali melankólia* című bírálat két helyről összeillesztett részlete.

776. old. *Gesamtkunstwerk* – összműalkotás. Richard Wagner jelölte így azt a törekvését, hogy műveiben a zenének, a drámának és a színpadi megvalósításnak egyenrangú szerepe legyen.

FRANZ KAFKA

Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. Első megjelenés (nem teljes): *Jüdische Rundschau* 1934. A fordítás alapja: *Über Literatur.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. 154–185. old.

A Kafka-idézeteket a megjelent fordításokban közöljük. A fordítók: Gáli József, Györffy Miklós, Kristó Nagy István, Rónay György, Szabó Ede és Tandori Dezső. *A Karamazov testvérek* idézett részletét Makai Imre, a *Tao te king* részletét Tőkei Ferenc fordította.

783. old. *Patyomkin* – A történet Puskintól származik: *Table talk* (Asztali beszélgetés) (1835–1836) című művének *O Potyomkine* (Patyomkinról) című anekdotája. Szerepel Ernst Bloch 1910 és 1929 között keletkezett *Spuren* (Nyomok) című gyűjteményében is: *Potemkins Unterschrift* (Patyomkin aláírása.); ugyanígy olvasható Bloch e művében a tanulmányban később elbeszélt (811. old.) hászid legenda.

786. old. *Vízbefulladásra ítélte fiát* – a *Das Urteil* (Az ítélet) (1912) című novellában.

789. old. *gnózis* – Lásd *A német szomorújáték eredete,* a 432. old. jegyzete.
demiurgosz – világteremtő.

789. old. *macskabárány... Odradek... Gregor Samsa* – Az *Eine Kreuzung* (Kereszteződés) (1917), a *Die Sorge des Hausvaters* (Egy családapa gondja) (1916–1917) és a *Die Verwandlung* (Az átváltozás) (1912) című novellák lényei.

bolondok ... a déli városban – A *Kinder auf der Landstrasse* (Gyerekek az országúton) (1908) című novellában.

791. old. *Josefine, az éneklő egér* – *Josefine, die Sängerin, oder Das Volk der Mäuse* (Josefine, az énekesnő, avagy Az egerek népe) (1924).

796. old. *mint az agada a halábához* – *„Agadá"*-nak nevezik a zsidók az olyan bibliakommentárt, amely nem vonatkozik a vallás kötelező gyakorlatára. Tágabb értelemben szépirodalmi műfajok gyűjtőneve: épületes tartalmú, etikai és történelmi példázatú legendák, mesék, mondák és mondások. Ellentéte a „haláha", amely törvényt, illetve törvények gyűjteményét jelenti. Scholem 1919-ben fordítja le Bialik nagy tanulmányát e két kategóriáról. Ez az írás hatott Benjaminra.

805. old. *hetéra-fokozat* – Bachofen az általa föltételezett ősеredeti promiszkuitást nevezi így: „... a nemi kereszteződés teljesen szabad és a párosodás nyilvános". *Das Mutterrecht* (Az anyajog) (1861). 8. §.

806. old. *luteae voluptates* – alacsony élvezetek.

811. old. *hászid* – A hászidizmus zsidó misztikus vallási irányzat, amely a kelet-európai zsidóság körében népi mozgalommá vált. Alapítója Bál Sém Tov (1700 körül–1760), akinek egész legendaköre alakult ki. A hászidizmus legendáit és anekdotáit Martin Buber (1878–1965), a nagy német-zsidó író és filozó-

fus gyűjtötte össze. Benjamin kapcsolatban állt Buberrel.

813. old. *tao* – az út. A *Tao te king* (i. e. IV–II. század) és általában a taoizmus alapfogalma. A „tao" törvényt, természettörvényt, örök rendet stb. jelent. A taoizmus kozmológiájának és erkölcstanának alapelvei: a nyugalom mint a mozgás alapja; az üresség, amely kimeríthetetlen; a nem-cselekvés, amely mindent megtehet.

814. old. *Peter Schlemihl* – Adalbert von Chamisso híres elbeszélésének (1814) hőse, aki eladta árnyékát az ördögnek.

815. old. *Bucephalus* – Nagy Sándor harci ménje. Kafka parabolájában – harc híján – ügyvédnek áll.

816. old. *Tóra* – tanítás. Mózes öt könyve az Ószövetségben.

A MÁSODIK CSÁSZÁRSÁG PÁRIZSA BAUDELAIRE-NÉL

Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. Keletkezési ideje: 1938. A *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter das Hochkapitalismus* (Charles Baudelaire. Lírikus a fejlett kapitalizmus korszakában) címen tervezett könyv része. Maga a könyv egy *Pariser Passagen* (Párizsi passzázsok) címen tervezett nagyobb mű része lett volna; Benjamin ezen a tervén 1927-től haláláig dolgozott. A fordítás alapjául szolgáló szöveg első megjelenése: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* I/2. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 511–605. old.

A szöveg egy korábbi, Rosemarie Heise által kiadott változata (*Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, Aufbau Verlag, Berlin, Weimar, 1971.), *A német szomorújáték eredeté*-nek alcímeihez hasonló, részletes tagolást ad: Az ízlés – A conspirateur – A rongyszedő – Az irodalmi piac – A Physiologies – A detektívtörténet – A tömeg embere – A tömeg Hugónál és Baudelaire-nél – Physiologie des héros – Fantasque escrime – Heroikus modernség – Az antikvitás várományosa – A hősnő – Költői stratégia.

821. old. *conspirateur d'occasion* – alkalmi összeesküvő.

822. old. *December 10-i Társaság* – 1848. december 10-én választották meg III. Napóleont államelnöknek. Ezért vette föl ezt a nevet a híveiből verbuvált, színleg jótékonysági társaság, amely hozzájárult az 1851-es államcsíny sikeréhez.

advocatus diaboli – az ördög ügyvédje.

bon sens iskola – 1845 táján, a romantika ellenhatásaképpen keletkezett irodalmi irány (bon sens: józan ész), amely aktuális hétköznapi, polgári témákat szorgalmaz.

824. old. *„Bagatelles pour un massacre"* – *Semmiségek egy gyilkossághoz.*

829. old. *vin de la barrière* – sorompói bor.

834. old. *„Histoire des classes..."* – *A munkásosztály és a polgári osztály története.*

835. old. *ophita szertartás* – Az ophis (kígyó) misztériumjelvényből: az egység, a mindenség és az örökkévalóság jelképe; egy gnosztikus szekta szertartása.

luciferi – fényhozó.

Satan trismegistos – a Sátán, a háromszor legnagyobb. Tóth Árpád fordításában: „a fő-fő Varázslóisten / a Sátán" *(Előhang).*

836. old. *„Châtiments"* – *Fenyítések.* Victor Hugo verseskötete 1853-ból, amelyben leszámol a „kis" Napóleonnal és korával.

bohème dorée – a megaranyozott bohémvilág.

Mimi és Schaunard – Murger színművének, a *Scènes de la vie de bohème*-nek (Jelenetek a bohéméletből) (1848) alakjai, a grizett és a muzsikus.

coup d'état – államcsíny.

843. old. *Constitutionnel* – Napóleon száznapos uralma alatt

alapított, 1830 táján csúcspontjára érő független napilap. Sainte-Beuve itt közli híres hétfői csevegéseit.

843. old. *„Histoire des Girondins" – A girondisták története.*
„Revue des deux mondes" – 1828-ban alapított, félhavonta megjelenő kulturális folyóirat; fénykorában Balzac, Vigny, Sainte-Beuve neve fémjelzi.

845. old. *„Méditations" és az „Harmonies"* – A *Méditations poétiques* (Költői elmélkedések) (1820) Lamartine első, az *Harmonies poétiques et religieuses* (Költői és vallásos harmóniák) (1830) harmadik versgyűjteménye.

848. old. *„Au lecteur" – Az olvasóhoz.*

850. old. *„Le livre... – A százegyek könyve.*
„Les Français..." – A franciák – ahogy magukat látják.
„Le diable... – Az ördög Párizsban.
„La grande ville – A nagyváros.

851. old. *„Paris... – Párizs éjszaka, Párizs az asztalnál, Az esős Párizs, Párizs lóhátról, A festői Párizs, A házasodó Párizs.*

853. old. *Simmel ... megfogalmazása* – Benjamin a még nem kiadásra szánt szövegben Simmel szövegét franciából fordította németre. Az eredetit lásd Georg Simmel: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Szociológia. Vizsgálódások a társadalmasulás formáiról). 4. kiad., Berlin, 1958. 486. old.

856. old. *idolumok* – ködképek, hamis képzetek. Francis Bacon (1561–1626) négyet különböztet meg: idola tribus (a törzs ködképei, amelyek az emberi természetből adódnak); idola specus (a barlang ködképei,

az egyedi természet „barlangjából" adódóak); idola fori (a piac ködképei, a gondolatok cseréjéből, a nyelvből adódóak); idola theatri (a színház ködképei, az elvetendő, színpadra illő filozófiai hagyomány).

858. old. *Peyrade* – Balzac kopó-hőse *A gyanú*-ban és a *Kurtizánok tündöklése és nyomorúsága* című regényben. A részlet az utóbbiból való. Balzac: *Emberi színjáték.* Magyar Helikon, 1963. 5. köt. 893. old. (Lányi Viktor fordítása.)

860. old. *disiecta membra* – szétszórt tagok.

864. old. *Makart-stílus* – Hans Makart osztrák festőről (1840–1884) elnevezett dekoratív stílus.

866. old. *„l'homme des foules"* – a tömeg embere.

867. old. *E. T. A. Hoffmann híres elbeszélése – Des Vetters Eckfenster* (Az unokafivér sarokablaka) (1822).

882. old. *„L'océan même...* – „Maga az óceán is elunja."
„Pente de la rêverie" – Az álmodozás lejtője.

885. old. *ad plures ire* – a sokakhoz menni (meghalni).

895. old. *point d'honneur* – becsületbeli ügy.
remplaçant – helyettesítő (pénzért a katonai szolgálatban).

899. old. *oita-hegyi Herkules* – Lásd *A német szomorújáték eredete*, a 429. old. jegyzete.

900. old. *a következő mondatban Rousseau-t és Balzacot említi* – Rousseau halálának körülményeit sokáig rejtélyesnek tartották; föltételezték, hogy öngyilkos lett. Balzacnak pedig egy hősét említi Baudelaire, Rastignacot, de nyilván az *Emberi Színjáték* egy másik alakjára, Lucien de Rubempréra gondol, aki valóban öngyilkos lesz.

900. old. *„De l'état des ouvriers..."* – *A munkások helyzete és annak jobbítása a munka megszervezésével.*
multitude maladive – beteges sokaság.

901. old. *Vautrin, Rastignac, Birotteau, Fontanarès* – Balzac hősei. Vautrin, a szökött fegyenc, Rastignac báró, a sikerember, Birotteau, a nagyságra, majd bukásra ítélt illatszerkereskedő az *Emberi Színjáték* figurái; Fontanarès a *Quinola* című vígjáték (1842) alakja.

903. old. *„Gazette des tribunaux" és a „Moniteur"* – Két párizsi napilap. A *Gazette* 1826-ban alapított bűnügyi újság, a *Moniteur Universel*-t 1789-ben alapították; 1869-ig a kormány hivatalos lapja.
noli me tangere! – ne illess engem!

904. old. *Ferragus* – Az *Emberi Színjáték* azonos című darabjának (1831) főhőse.
Chat noir – Fekete macska. Montmartre-i mulató.
„Passant sois moderne!" – Járókelő, légy modern!
Kapernaum – Város a Galileai-tó mellett, ahol Jézus sok beteget gyógyít meg.

905. old. *Croniamantal* – Apollinaire *Le poète assassiné* (A meggyilkolt költő) (1916) című groteszk regényének főhőse.

910. old. *immense campagne* – végtelen sík.

918. old. *androginia* – kétneműség.

920. old. *„Épaves"* – *Romok. A romlás virágai*-nak első kiadásából (1857) kicenzúrázott verseket tartalmazó, Amszterdamban megjelentetett kötet (1861) címe. E versek végleges helyüket a teljes *Romlás virágai*-ban találták meg (1868-tól).

923. old. *inkantáció* – ráidézés, megigézés, varázslat.

929. old. *quinquet* – lámpa.
bilan – mérleg.

929. old. *réverbère* – gázlámpa.
voirie – szeméttelep.
930. old. *la Mort* – a Halál.
le Souvenir – az Emlék.
le Repentir – a Megbánás.
le Mal – a Rossz.

NÉMET INTÉZET A SZABAD KUTATÁS SZOLGÁLATÁBAN

Ein deutsches Institut freier Forschung. Első megjelenés: *Mass und Wert* 1938. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 518–526. old.

A *Zeitschrift für Sozialforschung*-ból idézett tanulmányok a megjelenés sorrendjében: 1. évf., 1–2. sz. Max Horkheimer: *Bemerkungen über Wissenschaft und Krise* (Megjegyzések a tudományról és a válságról). – 3, 2. Erich Fromm: *Die sozialpsychologische Bedeutung der Mutterrechtstheorie* (Az anyajog-elmélet társadalomlélektani jelentősége). – 4, 3. Max Horkheimer: *Zum Problem der Wahrheit* (Az igazság problémájához). – 5, 2. Max Horkheimer: *Egoismus und Freiheitsbewegung* (Egoizmus és szabadságmozgalom). – 6, 1. Herbert Marcuse: *Über den affirmativen Charakter der Kultur* (A kultúra affirmatív jellegéről). – 6, 2. Max Horkheimer: *Traditionelle und kritische Theorie* (Hagyományos és kritikai elmélet). – 6, 3. Max Horkheimer: *Philosophie und kritische Theorie* (Filozófia és kritikai elmélet).

935. old. *Társadalomkutató Intézet* – Institut für Sozialforschung.

938. old. *„Az egyetemi nagyüzem..."* – Az idézett tanul-

mány megjelent a *Tény, érték, ideológia* című kötetben. Gondolat, 1976. (Gelléri András fordítása)

938. old. *universitas litterarum* – az írás (értsd: a tudás) egyetemessége.

943. old. *omnia mea mecum porto* – mindenemet, amim van, magammal hordom.

A NÉMET MUNKANÉLKÜLIEK KRÓNIKÁJA

Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen. Zu Anna Seghers Roman „Die Rettung.” Első megjelenés: *Die neue Weltbühne* 1938. (Címe a folyóiratban: *Die Rettung.*) A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* III. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. 530–538. old.

949. old. *inkubus* – asszonyokat álmukban gyötrő lidérc.

953. old. *Heimatkunst* – Lásd *Karl Kraus*, a 670. old. jegyzete.
Der Blaue Reiter – Kék Lovas. A tízes évek elején Németországban működő művészeti mozgalom. Vezetője Vaszilij Kandinszkij (1866–1944) és Franz Marc (1880–1916). A mozgalom minden új irányzatot egyesít a klasszicizmus és a naturalizmus ellen. Nagy becsben tartja a naiv népi művészetet, a primitíveket, a gyermekrajzokat.

954. old. *Meluzina* – középkori, francia eredetű mondai alak: ember asszonyává lett sellő, akit őseleme visszavesz.

A TÖRTÉNELEM FOGALMÁRÓL

Über den Begriff der Geschichte. Megjelent *Geschichtsphilosophische Thesen* (Történetfilozófiai tézisek) címen is. Keletkezési ideje: 1940. Első megjelenése az Institut für Sozialforschung kézirat gyanánt kiadott emlékkönyvében: *Walter Benjamin zum Gedächtnis.* Los Angeles, 1942. Első nyilvános megjelenés: *Die Neue Rundschau* 1950. A fordítás alapja: *Gesammelte Schriften* I/2. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974. 691–704. old.

Magyarul először az *Új Symposion*-ban jelent meg 1971-ben, más fordításban.

961. old. *Ismeretes, volt egyszer egy sakkozó automata* – Kempelen Farkas (1734–1804) 1769-ben szerkesztett sakkozógépéről van szó. Kempelen halála után fia Mälzel bécsi mechanikusnak adta el, aki világ körüli útra indult vele, s eljutott Amerikába is. E. A. Poe *Maelzel's Chess Player* (Maelzel sakkjátékosa) címen írt róla talányfejtő esszét – le is rajzolta benne a masinát. Baudelaire Poe e művét is lefordította.

964. old. *megállapítani, „hogyan is történt valójában"* – A rankei historizmus programja.

965. old. *acedia* – lelki restség. Vö. *A német szomorújáték eredete*, 353. old.

„Peu de gens...” – Kevesen sejtik, mennyire szomorúnak kellett lennem, hogy feltámasszam Karthágót.

a kulturális javak – Nietzsche írja a *Menschliches, allzumenschliches* (Emberi, nagyon is emberi) (1878–1879) I. kötetének 452. pontjában: „Ha a szocialisták arra utalnak, hogy a jelenkori emberiség magántulajdon-elosztásának következménye a számtalan igazságtalanság és erőszak ... csak egyetlen dolgot látnak az egészből. A régi kultúra teljes múltja erőszakon, rabszolgaságon, csaláson és tévedésen alapul.” 1872-ben *A görög állam* címen tervezett művének előszavában így ír: „... a kultúra lényegéhez tartozik a rabszolgaság ... Ez a forrása annak a haragnak, amelyet a kommunisták és a szocialisták ... a művészetek, sőt, az egész klasszikus ókor ellen tápláltak ... Minden pillanat felfalja az előtte lévőt, minden születés számtalan lény halála, nemzés, élet és ölés egy. Ezért hasonlíthatjuk a fenséges kultúrát is a vértől csepegő győzteshez, aki győzelmi menetében kocsijához láncolt rabszolgákként hurcolja a legyőzötteket.”

966. old. *Szárnyam kész elröppenni már* – Scholemnek, Benjamin barátjának ez a verse *(Gruss vom Angelus)* Klee képéről szól; 1921. július 15-ére, Benjamin 29. születésnapjára készült.

Van Kleenek egy „Angelus Novus” című képe – Vö. *Az „Angelus Novus” című folyóirat bejelentése, jegyzetek* a 988. oldalon.

967. old. *világ-fi* – Weltkind. A szó Goethe 1774-es *Zwischen Lavater und Basedow* (Lavater és Basedow között) kezdetű alkalmi költeményének utolsó szakaszából származik (bekerült a *Költészet és valóság* III. részének a két tudóssal való találkozást megörökítő 14. könyvébe is): „Und wie nach Emmaus weiter ging's / Mit Sturm- und Feuerschritten: / Prophete rechts, Prophete links, / Das Weltkind in der Mitten." (S tovább, akár Emmaus iránt, / Csak úgy porzott a léptünk: / Jobb s balfelől próféta járt, / A világfi középütt. – (Szöllősy Klára fordítása.)

a gothai program – 1875 májusában Gothában egyesült a két német munkáspárt, a Lassalle-féle Általános Német Munkásegylet, illetve a Wilhelm Liebknecht által 1869-ben, a lassalleánusok ellen életre hívott, Marxhoz közelálló Szociáldemokrata Munkáspárt. Az egyesülés programjához Marx kritikai széljegyzeteket írt.

968. old. *gratis* – ingyen.

969. old. *„A történelem hasznáról..." – Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.* Az *Unzeitgemässe Betrachtungen* (Korszerűtlen elmélkedések) második, 1874-ből származó tanulmánya.

„Spartacus" – A német baloldali szociáldemokraták 1916-ban alapított háborúellenes szövetsége. Később a forradalom legradikálisabb szárnyát alkotja. 1918 végén, a Spartacus Szövetség nevet egy ideig még megtartva, Németország Kommunista Pártjává alakul.

„Szociáldemokrata filozófia" – Sozialdemokratische Philosophie. Dietzgen 1876-ban írott munkája.

970. old. *„Szavak versben"* – *Worte in Versen.* Kraus verseskötetének címe. Az idézett vers a *Der sterbende Mensch* (A haldokló ember). A szavakat isten mondja.

a föltámadt Rómának gondolta magát – Marx *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája* című művének első lapjai nyomán.

972. old. *historizmus* – Benjamin a fogalmat szűkebb, tudománytörténeti értelmében alkalmazza: pozitivista történelemszemlélet, amely idegenkedik az elméleti-filozófiai általánosításoktól, a múltbeli események egyedi leírására korlátozza magát; nem ismer el értékkülönbségeket a korszakok között, minden korszakot annak saját mértékével mér.

973. old. *abbreviatúra* – rövidítés.

TEOLÓGIAI-POLITIKAI TÖREDÉK

Theologisch-politisches Fragment. Első megjelenés: *Schriften* I. köt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955. A fordítás alapja: *Illuminationen.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969. 280–281. old.

Rolf Tiedemann egy futó megjegyzésében föltételezi, hogy a töredék nagyon korai. (*Studien zur Philosophie Walter Benjamins.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973. 165. old.) Bloch könyve, *Az utópia szelleme,* 1918-ban jelent meg, tehát ennél korábbról nem származhat. 1922-től megcsappan Benjamin teológiai érdeklődése. A teológia és a politika jelzett összefüggése *Az erőszak kritikájá*-hoz (1921) áll közel. Gershom Scholem *Walter Benjamin* című könyvében (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975. 117. old.) 1920–21-re datálja.
A töredéket a tartalmi érintkezések miatt közöljük a majd két évtizeddel későbbi történetfilozófiai tézisek után, mintegy annak függelékeképpen.

978. old. *restitutio in integrum* – a korábbi, sértetlen állapotba való visszahelyezés.

ÉLETRAJZI ADATOK

Összeállította: Radnóti Sándor

A jegyzék nem tartalmazza a közismert neveket. De kivételt teszünk néhány olyan esetben, amikor a Benjaminnal kapcsolatos adatokat célszerűbb volt valamely személyiség nevénél közölni. Ezeket a neveket csillaggal jelöljük.

Abbot, Bérénice (sz. 1898) – amerikai fényképésznő. Atget tiszta fényképészetének követője, Man Ray asszisztense.

Abeken, Bernhard Rudolph (1780–1866) – német filológus és irodalomtörténész.

Abraham a Santa Clara (1644–1709) – Johann Ulrich Megerle, bécsi udvari prédikátor. Nagy hatású hitszónok; népies példázatokat, szatirikus elemeket és tenyeres-talpas életbölcsességeket vegyít barokkos, ellenreformátori hevületű prédikációiba.

Abû Ma sar (787–886) – arab csillagász, asztrológiai kézikönyvek írója. Műveinek latin fordítása a horoszkópkészítés mértékadó forrásává vált Európában.

*Adorno, Theodor Wiesengrund (1903–1969) – német filozófus, esztétikus, szociológus; a frankfurti iskola egyik vezető gondolkodója. Benjamin *Szomorújáték*-könyvének első méltánylói közé tartozik. Kierkegaard-könyvében kimutatható Benjamin hatása. 1933-ban szemináriumot tart Benjamin művéről. Később elméleti ellentétbe kerülnek. Először marxi–lukácsi alapon kéri számon Benjamintól a dialektikát, veti Benjamin

szemére az osztálykülönbségeket elmosó pszichologizálást stb. De már felismerhetők későbbi, Marxtól elforduló, rezignált álláspontjának gyökerei: monolit módon fogja föl az elidegenedést – csak egyféle módon lehet kitörni belőle, és ha így nem lehet, egyáltalán nem lehet. Elméleti nézeteltéréseik ellenére mindvégig szívélyes viszonyban marad Benjaminnal.

Agrippa von Nettesheim (1486–1534) – német filozófus, orvos. Szkeptikus: kora tudományának gunyoros ostorozója; okkultista: a zsidó kabbala, a mágia, az asztrológia, az alkímia foglalkoztatja.

Ailly, Pierre d' (1350–1420 körül) – francia bíboros, skolasztikus.

Alberti, Leon Battista (1404–1472) – olasz építész. A reneszánsz egyik legnagyobb művészeti írója. Főműve az 1443 és 1452 között írt *Libri de re aedificatoria decem* (Tíz könyv az építészetről).

Albertinus, Aegidius (1560–1620) – német író, fordító. Épületes művek és legendák termékeny szerzője.

Altenberg, Peter (1859–1919) – osztrák író, költő. Az I. világháború előtti Bécs jellegzetes bohém egyénisége. Ironikus karcolatok, aforizmák írója.

Andreae, Joseph Valentin (1586–1654) – német költő, evangélikus hitszónok. A pietizmus előfutára.

Anselm, Canterburyi (1033–1109) – skolasztikus. Az univerzálék vitájában a fogalmak realitásának hirdetője. Ő alkotta meg (Augustinus nyomán) azt az istenbizonyítékot, amelyet Kant óta ontológiainak neveznek. Isten fogalma: valami, aminél nagyobbat (tökéletesebbet) nem lehet elképzelni. Ha csak fogalom volna s léttel nem bírna, el lehetne gondolni nála nagyobbat – valamit, ami létezik.

Arago, Dominique François Jean (1786–1853) – francia fizikus. Ő ismerteti Daguerre fényképezési eljárását 1839-ben.

Arisztarkhosz, Szamothrakéi (i. e. 217 körül–145) – nyelvész, Homérosz kommentátora. A szó szerinti értelmezés híve.
Arnim, Ludwig Achim von (1781–1831) – német író. A heidelbergi (népies) romantikusok körének tagja.
Arnobius (III–IV. sz.) – afrikai latin filozófus, író, szónok. Előbb a kereszténység ellenfele, majd megtér, és elszántan ostorozza a pogányságot.
Atget, Eugène (1857–1927) – francia fényképész. A realista fotóművészet megteremtője.
Auerbach, Berthold (1812–1882) – német liberális író. Korában igen népszerű falusi történeteiben az érzelmesség, az idill és a városi élettel való irányzatos szembenállás háttérbe szorítja a realizmust, amelyre törekszik.
Aupick, Jacques (1789–1857) – francia tábornok és diplomata. 1828-ban feleségül veszi Baudelaire özvegy édesanyját.
Ayres, Jakob (1543–1605) – német drámaíró. A római történelemből, illetve a német hősmondákból, népkönyvekből meríti művei anyagát. A nürnbergi színjátszás hagyományait egyesíti az új angol színház eredményeivel.

Baader, Franz Xaver von (1765–1841) – német romantikus filozófus és teológus.
Babel, Pierre-Edme (1865–1932) – francia diszítőművész, grafikus, aranyműves.
Babou, Hippolyte (1824–1878) – francia író, kritikus. Balzac és Baudelaire barátja. Tőle származik Baudelaire kötetének címe, a *Fleurs du Mal* (A romlás virágai).
* Bachofen, Johann Jakob (1815–1887) – svájci jog- és vallástörténész, ókorkutató. A *Das Mutterrecht* (Az anyajog) (1861) című művében a monogám patriarchális család természet adta volta ellen hoz fel nyomós érveket. Benjamin 1934–1935-ben esszét ír róla.

Banville, Théodore de (1823–1891) – francia költő, író. Lírája a romantikától a parnasszizmusig fejlődik.
Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée (1808–1889) – francia író, kritikus. Fantasztikus, „diabolikus" művek szerzője. Arisztokratikus, jobboldali meggyőződésű közíró. Baudelaire barátja. Megírja George Brummelnek, a dandyk királyának életét (1845).
Barbier, Auguste (1805–1882) – francia költő. Szatírákat ír a júliusi forradalomról, a brit gazdasági viszonyokról.
Barcas, Hamilcar (i. e. 285 körül–228) – karthágói hadvezér. Neve villámot jelent.
Barrès, Maurice (1862–1936) – francia író. Szélsőségesen individualista világnézetű, irracionalista, jobboldali politikus.
Barth, Karl (1886–1968) – német evangélikus teológus. Kierkegaard hatására dialektikus teológiát dolgoz ki. A liberális teológia kritikusa. Az egzisztenciális hitre és a Szentírásban foglalt objektív isteni kinyilatkoztatásra alapozza vallásbölcseletét.
Barthelemy, Auguste Marseille (1796–1867) – francia költő, pamflet- és drámaíró. *Nemezis* címen lapot ad ki.
Basedow, Johann Bernhard (1723–1790) – német nevelésbölcselő. A szemléletesség, a természetesség és a testi fejlesztés fontosságát hangsúlyozó, Rousseau által befolyásolt pedagógiai irányzat megalapítója. Főműve az *Elementarwerk* (Alapvető mű) (1774).
Baumgartner, Alexander (1841–1910) – német jezsuita irodalomtörténész. Háromkötetes Goethe-monográfiája (1885–1886) ellenséges elfogultságával kelt feltűnést.
Bayard, Hyppolite (1801–1887) – francia amatőr fotográfus.
Beauvais-i Vince (1200 előtt–1264 körül) – tudós szent. Enciklopédikus művek írója.
Békéssy (Békési) Imre (1866–1951) – magyar újságíró. A Ta-

nácsköztársaság alatt jelentős tisztségeket tölt be. Rövid börtönbüntetés után, 1920-ban Bécsben tűnik fel. Börze- és botránylapokat ad ki, kiadói konszernt alapít. Zughírlapírói és revolverújságírói ténykedése miatt Karl Kraus támadást indít ellene; el kell hagynia Bécset. Budapestre tér vissza, később Hollywoodban él, majd 1945 után újra Budapesten tartózkodik.

Bernoulli, Carl Albrecht (1868–1937) – Ernst Kilchner német teológus és író álneve.

Bertillon, Alphonse (1853–1914) – francia rendőrtisztviselő. Azonosítási módszere, amely a különböző testrészek méretén alapult, a legelterjedtebb kriminalisztikai eljárások egyike a maga korában.

Bezold, Friedrich von (1848–1928) – német történész. A késő középkor, a humanizmus és a reformáció korszakának kutatója.

Bielschowsky, Albert (1847–1902) – német irodalomtörténész. Goethe monográfusa.

Birken, Sigmund von (1626–1681) – német barokk költő.

* Bloch, Ernst (1885–1977) – német filozófus. *Geist der Utopie* (Az utópia szelleme) című műve (első változat: 1918) és Lukács *Történelem és osztálytudat*-áról írott bírálata erősen hat Benjaminra. A húszas években szoros kapcsolatban áll vele. Összekapcsolja őket közös programjuk: a „teoretikus messianizmus", és az a meggyőződés, amelyet – Aby Warburg szavaival – úgy fejeznek ki, hogy „az Úristen a részletekben lakik". De rendszeralkotó hajlama idegen Benjamintól. Az utópizmus nála a jövőből táplálkozik, Benjaminnál a múltból – ez is elválasztja őket.

– Bloy, Léon (1846–1917) – francia író, pamfletista. Féktelen szatíráiban az anarchizmus és a katolicizmus keveredik.

Blossfeldt, Karl (1865–1932) – „az élő növények modellálásának professzora". E furcsa, szobrásznövendékek számára ok-

tatott tantárgy segédeszközeként készíti jelentős növényfotóit. Benjamin 1928-ban ismertetést ír *Urformen der Kunst* (A művészet ősformái) (1928) című albumáról.

Bodmer, Johann Jakob (1698–1783) – svájci német író, kritikus. Esküdt ellenfele Gottschednek (1700–1766) s általában a francia klasszicizmust német földön meghonosító iránynak. E lipcsei iránnyal szemben lép fel Bodmer és Breitinger zürichi társasága; inkább a német múltból és angol mintákból merítenek ihletet s a fantáziát írják zászlajukra.

Boethius, Anicius Manlius Torquatus Severinus (480 körül–525 körül) – római bölcselő, politikus és író.

Boisserée, Sulpiz (vagy Sulpice) (1783–1854) – német művészettörténész és műgyűjtő.

Boll, Franz – német kultúrtörténész. *Sternglaube und Sterndeutung* (Csillaghit és csillagjóslás) (1918) című könyvében megírja az asztrológia történetét.

Borchardt, Rudolf (1877–1945) – német költő és műfordító. Előbb George köréhez tartozik, majd Hugo von Hofmannstahl barátja.

Borinski, Karl (1861–1922) – német irodalom-, nyelv- és kultúrtörténész.

Boullée, Étienne Louis (1728–1799) – francia építész. Hatalmas utópisztikus tervek alkotója. Dísztelen, tárgyias, monumentális építészetet propagál.

Boyer, Adolphe (megh. 1841) – francia nyomdász.

Böckler, Georg Adams (XVII. század) – föltehetőleg Strassburgból származó építész és mérnök. Gazdagon illusztrált könyveket ad ki, különösen épületekről és új színházi gépezetekről. Címertannal is foglalkozik.

Böhme, Jakob (1575–1624) – sziléziai suszter, filozófus. Allegorikus rendszerében a panteisztikus természetfilozófiát individuális misztikával egyesíti.

* Brecht, Bertolt (1898–1956) – német drámaíró és költő. 1929-től szoros kapcsolatban áll Benjaminnal. Benjamin háromszor is meglátogatja Dániában. Művészete részben igazolja Benjamin esztétikáját, részben esztétikájának felülvizsgálására készteti Benjamint. Egyénisége, kissé doktrinér gondolkodásmódja is hat rá. Helyzetét a harmincas években Benjamin hasonlónak érzi a magáéhoz; elszigetelt a baloldali mozgalmak és ideológiák között.

Breitinger, Johann Jakob (1701–1776) – svájci német irodalomelméleti író.

Brentano, Bernhard von (1901–1964) – német író, esszéista. Fontos témája: a kapitalizmus hatása a művészetekre.

Breton, André (1896–1966) – francia költő. A szürrealizmus egyik megalapítója.

Brod, Max (1884–1968) – osztrák író és kritikus. Kafka barátja, műveinek, hagyatékának kiadója és gondozója. 1937-ben megírja Kafka életrajzát: Kafkát vallásos költőként ábrázolja.

Buchner, August (1591–1661) – német költő és irodalmár. Poétikai rendszerét előadásai nyomán állították össze: *Anleitung zur deutschen Poeterey* (Útmutató a német költészethez) (1663–1665).

Bulwer-Lytton, Edward George (1803–1873) – angol író, politikus. A múlt század egyik legdivatosabb írója. *Eugene Aram* (1832) című regényében egy gyilkos történetét írja meg.

Burdach, Konrad (1859–1930) – német esztétikus és filozófus. Irracionalista színezetű metafizikai elméletet s ennek alapján rendszeres esztétikát alkot.

Buret, Antoine-Eugène (1810–1842) – francia szociológus. A munkásnyomorral és Afrika problémájával foglalkozik.

Busoni, Ferruccio (1866–1924) – olasz zongoravirtuóz és zeneszerző.

Butschky, Samuel von (1612–1678) – sziléziai német költő. Seneca fordítója.

Calé, Walter (1881–1904) – német költő. Impresszionista jellegű műveit megsemmisíti, öngyilkos lesz.
Cameron, Julia Margaret (1815–1879) – angol portréfényképész. Festői szemléletű arcképeket alkot és Tennyson verseit illusztrálja.
Carnap, Rudolf (1891–1970) – német filozófus. A Bécsi Kör egyik alapítója, a logikai pozitivizmus képviselője.
Carrel, Armand (1800–1836) – francia újságíró és történetíró. Radikális köztársaságpárti. A *National* című lap szerkesztője; a modern újságírás egyik megteremtője. 1834-ben perbe fogják és elítélik.
Castelvetro, Lodovico (1505 körül–1571) – olasz író és esztéta. Arisztotelész *Poétiká*-ját bírálja.
Caussin, Nicolas (1583–1651) – francia jezsuita szerzetes. XIII. Lajos udvari gyóntatója, Richeliu politikai ellenfele.
Cavaignac, Louis-Eugène (1802–1857) – francia tábornok, politikus. Mérsékelt köztársaságpárti. Az 1848-as forradalom után hadügyminiszter, majd a júniusi felkelések idején teljhatalmú diktátor. Vérbe fojtja a párizsi munkások mozgalmát.
Céline, Louis Ferdinand (1894–1961) – francia regényíró. A *Voyage au bout de la nuit* (Utazás az éjszaka mélyére) (1932) című jelentős és nagy sikerű regénye után fasiszta szellemű pamfleteket és elbeszéléseket ír. *Bagatelles pour un massacre* (Semmiségek egy gyilkossághoz) című elbeszéléskötete 1938-ban jelenik meg.
Champfleury, Jules (1821–1889) – francia író és kritikus. Balzac epigonja, Baudelaire barátja.
Chesterton, Gilbert Keith (1876–1936) – angol író, kritikus. Pap-detektívje, a jámbor Brown atya őrizte meg leginkább hí-

rét, de kiváló esszéista is volt. 1906-ban Dickensről ír tanulmányt.
Claudianus, Claudius (IV–V. század) – római költő.
Claudius, Matthias (1740–1815) – német költő, író, publicista. Egyszerű érzelmek fölidézője, mélyen vallásos, népies hangvételű dalok szerzője. 1770 és 1775 között *Der Wandsbecker Bote* (A wandsbecki hírnök) címen irodalmi lapot ad ki.
Cohn, Jula (sz. 1894) – szobrásznő, Benjamin ifjúkori barátjának, Alfred Cohnnak (1892–1954) a testvére. 1921-ben a már négy éve házas Benjamin beleszeret; szerelme viszonzatlan marad.
Combéfis, François (1605–1697) – francia történész. Bizánci történetírók megjelentetője.
Constantinus Africanus (1015 körül–1087) – karthágói származású orvos. A görög orvosi hagyományt és az arab technikát közvetíti Itáliába.
Cousin, Victor (1792–1867) – francia filozófus. A júliusi monarchia alatt közoktatási miniszter.
Courier de Mèrè, Paul Louis (1772–1825) – francia író és filozófus. A közigazgatási, gazdasági és politikai visszásságok ellen írt pamfletjei tömörek és szemléletesek. Retorikus felfogása: az egyszerű embert, a „szőlősgazdát" szólaltatja meg.
Crèpet, Étienne Eugène (1827–1892) – francia irodalmár. Baudelaire barátja, a költő összes műveit kiadó Jacques Crèpet (1874–1952) apja. Fiával együtt megírja Baudelaire életrajzát (1906).
Creuzer, Georg Friedrich (1771–1858) – német filológus, kultúrtörténész.
Cysarz, Herbert (sz. 1896) – osztrák irodalomtörténész. A német barokk kutatója. 1924-ben kiadott főművével, a *Deutsche Barockdichtung*-gal (Német barokk költészet) Benjamin még a *Szomorújáték* kéziratának végleges lezárása előtt megismerkedik: egészében bírálja, részleteiből tanul.

Daguerre, Louis Jacques Mandé (1787–1851) – francia feltaláló és festő. 1831-ben fölfedezi az ezüstjodid fényérzékenységét, 1837-ben nátriumkloriddal sikerül képeket rögzítenie. Találmánya a fénykép őse: a daguerrotipia.

Dahn, Felix (1834–1912) – német író, történész, jogász. Történeti regényei a német előidőket idézik föl.

Daudet, Alphonse Louis Marie (1840–1897) – francia író. Szentimentális humorista, a *Tartarin de Tarascon* (1872) című híres regény írója.

Daudet, Léon (1867–1942) – francia író, újságíró, Alphonse Daudet fia. A francia (monarchista) jobboldali radikalizmus egyik fő képviselője.

Dauthendey, Carl (1819–1896) – német fényképész. Fia, Max Dauthendey *Der Geist meines Vaters* (Apám szellemisége) (1912) címen megírja életét s egyben a fényképezés hőskorát.

Dauthendey, Max (1867–1918) – német költő és festő. George körének tagja, Ázsia kultúrájának megszállottja. Benjamin 1938-ban ismerteti levelezését.

Delajoue, Jacques (1687–1761) – francia festő, grafikus.

Delaroche, Paul (1797–1856) – francia történelmi festő.

Delatouche, Henri (1785–1851) – francia író. Baudelaire barátja. Romantikus regénye a *Frogoletta* (1829). Ő ajánlja Baudelaire verseskötetének címéül a később elvetett változatot: *Les lesbiennes* (A leszboszi nők).

Delâtre, Auguste (1822–1907) – francia rézmetsző, grafikus és kiadó.

Delbene, Alphonse (1538–1540 között–1608) – firenzei származású francia történész és költő. Ronsard barátja.

Delvau, Alfred (1825–1867) – francia író, kritikus. A júliusi felkelés idején Ledru-Rollin (1807–1874) titkára. Több könyvet ír a forradalom eseményeiről.

Demar, Claire (1799 vagy 1800–1833) – Saint-Simon tanítványa.

Dietzgen, Josef (1822–1888) – német szocialista. Tímár gyermeke, maga is szakmunkás. Autodidakta filozófus. Marx és Engels úgy tekint rá, mint aki proletár létére önállóan jutott el a dialektikus materializmushoz. Valójában a dialektikus materializmus egy vulgarizált, történetietlen változatát alakította ki, amelynek azonban éppen ezért komoly népszerűsítő szerepe volt. Lenin a *Materializmus és empiriokriticizmus*-ban hasznosította tanait.

Döblin, Alfred (1878–1957) – német író, a baloldali expresszionista prózairodalom legjelentősebb alakja.

Du Camp, Maxime (1822–1894) – francia író. Riportok, útleírások, kortörténeti munkák szerzője. Flaubert barátja.

Du Cange, Charles (1610–1688) – francia történész. A Bizánc-kutatás megalapítója.

Dupont, Pierre (1821–1870) – francia dalköltő. Sanzonjainak szocialista szelleme miatt száműzik. Baudelaire nagyra becsüli.

Duveyrier, Charles (1803–1866) – francia író, ügyvéd. Saint-Simon tanítványa. A *Crédit* című lap alapítója.

Dvořák, Max (1874–1921) – osztrák művészettörténész. A szellemtörténeti irány képviselője. Vizsgálódásainak középpontjában a művészetfogalom története áll: ennek változásait kutatva, az egyes korok műalkotásait saját mértékkel mérve, a historizmus termékeny változatát alakítja ki.

Eisler, Hanns (1898–1962) – német zeneszerző. Brecht munkatársa.

Enfantin, Barthelemy Prosper (1796–1864) – Saint-Simon iskolájának vezető alakja. Mestere tanításának vallásos, misztikus elemeit hangsúlyozza.

Ennius, Quintus (i. e. 239–169) – római költő. A görög irodalmi hagyomány egyik legelső honosítója Rómában.

Ensor, James (1860–1949) – belga festő, grafikus. Az expresszionizmus és a szürrealizmus egyik előfutára, démonikus maszkok, haláltáncok mestere.
Erdmannsdörfer, Bernhard (1833–1901) – költő és történetíró. Az ún. „kisnémet", liberális-nemzeti történeti iskola tagja.
Ernst, Max (1891–1976) – német származású festő. Az 1924-ben induló szürrealista mozgalom alapítói közé tartozott.
Euhémerosz (i. e. IV–III. század) – görög filozófus, író. *Hiera Anagraphé* (Szent felirat) címen utópikus útleírást szerez. Mondanivalója: az istenek földi királyok voltak, s megistenülésük érdemeik jutalma.
Euszébiosz, Caesareai (263 körül – 339 körül) – görög történetíró és püspök. Nagy Konstantin bizalmasa és életrajzírója. Világkrónikát és egyháztörténetet ír.

Falk, Johannes Daniel (1768–1826) – német író. Goethe és Wieland beszélgető társa Weimarban. Emlékeit *Goethe aus näherem persönlichen Umgange dargestellt* (Goethe – közelebbi személyes kapcsolat alapján ábrázolva) (1832) című könyvében írja meg.
Farcy, Jean Georges (1800–1830) – francia író és költő.
Fechner, Gustav Theodor (1801–1887) – német fizikus és filozófus. Felfogása szerint a növényeknek és az állatoknak is van lelke (a lelket az érzéssel és az ösztönnel azonosítja), s a föld maga is átlelkesített organizmus.
Feltre, Lodovico vagy Morto da (1480 körül – 1526 vagy 1527) – más néven Lorenzo Luzzo olasz festő. Főképp Velencében dolgozik, ornamensek és groteszkek festésében tűnik ki.
Fernandez, Ramon (1894–1944) – francia író, esszéista. 1934 és 1937 között marxista. 1937-ben Doriot németekkel rokonszenvező néppártjához csatlakozik.

Féval, Paul Henri Corentin (1817–1887) – francia író, újságíró. Kalandos tárcaregények fabrikálója.

Ficino, Marsilio (1433–1499) – olasz reneszánsz filozófus. A firenzei platonikus akadémia egyik vezetője.

Filidor – német barokk költő. Valószínűleg Kaspar Stieler (1632–1707), aki álnéven jelentette meg műveit. Más feltevés szerint a Stielerrel együttműködő Johann Georg Bleyer (1647–1683 után) szász-német költő és zenész rejtőzik az álnév mögött.

Filmer, Robert (1588 körül – 1653) – politikai író. Az abszolút monarchia védelmezője.

Fischart, Johann (1546–1590) – író. A XVI. századi német irodalom legnagyobb szatirikusa. Benjamin által említett műve Rabelais *Gargantua és Pantagruel*-jének fordítása, amelyet annyi kommentárral és kiegészítéssel látott el, hogy önálló műnek tekinthető.

Flemming, Willi (sz. 1888) – német irodalomtörténész. A barokk drámairodalom és színházművészet kutatója.

Flotte, Etienne-Gaston de (1805–1882) – francia királypárti író, költő.

Foucaud, Edouard – a múlt század 30-as éveinek második felétől a 60-as évek végéig működő francia közíró.

Franciscus, Erasmus (1627–1694) – német költő, író. Egyebek között *Unterredung eines vornehmen Ungarn und deutschen Cavaliers* (Egy előkelő magyar és egy német lovag beszélgetése) és *Beschreibung des Königreich Ungarns* (A magyar királyság leírása) címen írt műveket.

François-Poncet, André (1887–1978) – francia diplomata és politikus. Eredetileg germanista, 1910-ben könyvet ír a *Vonzások és választások*-ról.

Frégier, Honoré-Antoine (1789–1860) – francia rendőrtisztviselő és közgazdász.

Freisingi Ottó (1111–1158) – freisingi püspök, német krónikás.
Frey, Adolf (1855–1920) – svájci német író és irodalomtörténész. Keller barátja.
Fromm, Erich (sz. 1900) – német–amerikai szociálpszichológus. Egykor a frankfurti iskola tagja.
Fulgentius, Fabius Planciades (480 körül–550) – afrikai származású latin grammatikus. A mítoszok allegorikus értelmezésének híve.
Fustel de Coulanges, Numa-Denis (1830–1889) – francia történetíró, filológus, régész. Kultúrtörténész, a társadalmi viszonyok és tudatformák foglalkoztatják. A történelmet szigorú ténytudománynak tekinti, elutasít minden történetfilozófiai meggondolást és minden aktualizálást.

Gall, Franz Joseph (1758–1828) – német orvos, anatómus. A frenológia (koponyatan) megalapítója. Megcáfolt hipotézise szerint a különböző emberi tulajdonságoknak meghatározott helye van az agykéreg felületén, ezért a koponya külső formájából a jellemre lehet következtetni.
Gautier, Théophile (1811–1872) – francia költő, író és művészetkritikus.
Gavre, Christian (1742–1798) – német filozófus. 1782-ben nagy bírálatot ír *A tiszta ész kritikájá*-ról.
Geffroy, Gustave (1855–1926) – francia író, újságíró, esszéista. Elsősorban képzőművészettel foglalkozik, több monográfiát ír az impresszionistákról.
Genti Henrik (1217–1253) – teológus. A tomizmus ellenfele.
Gervinus, Georg Gottfried (1805–1871) – német liberális irodalomtörténész, történész.
Geulincx, Arnold (1624–1669) – holland filozófus. A karténiánizmust továbbfejlesztő okkazionalizmus kidolgozója.

Ghirlandaio, Domenico (1449–1494) – olasz reneszánsz festő.
Giedion, Siegfried (1898–1968) – svájci építész és művészettörténész. A funkcionalista tervezés egyik teoretikusa.
Giehlow, Karl (1863–1913) – német művészettörténész. Miksa császár humanista körének kutatója.
Girardi, Alexander (1850–1918) – osztrák színész és operetténekes. A bécsi népi színjátszás egyik legnagyobb és legutolsó képviselője.
Girardin, Emile de (1806–1881) – francia újságíró. 1836-ban alapítja meg az olcsó *La Presse*-t; politikai programja konzervatív, szerkesztői eszközei modernek. A kor egyik legfőbb sajtó-nagyhatalma.
Girardin, Madame Emile de, leánykori nevén Delphine Gay (1804–1855) – francia írónő. Párizsi levelei 1836 és 1848 között jelennek meg a *La Presse*-ben.
Giraudoux, Jean (1882–1944) – francia író, drámaíró.
Glassbrenner, Adolf (1810–1876) – német humorista. A berlini vicceket önti irodalmi formába.
Glück, Gustav (sz. 1903) – német bankár. A hasonnevű osztrák művészettörténész (1871–1952) fia, Benjamin barátja. Kraus köréhez tartozik.
Gotthelf, Jeremias (1797–1854) – svájci német író. Lelkész, konzervatív erkölcsjobbító; falusi tárgyú műveiben az épületes szándékon áttör az ábrázolás realizmusa.
Gourmont, Remy de (1858–1915) – francia író, kritikus. A szimbolizmus vezető kritikusa.
Görres, Joseph (1776–1848) – német filozófus, író. A heidelbergi romantikusok körének tagja.
Gracián y Morales, Baltasar (1601–1658) – spanyol jezsuita író. A conceptismo nevezetű spanyol irodalmi irányzat jellegzetes képviselője: keresetten magvas és elmés életbölcsességeit

a legkülönbözőbb műformákban, maximákban, értekezésekben és regényekben adja elő.

Granger, Ernest – Blanqui „bernáthegyi kutyájának" nevezték; legközvetlenebb munkatársa, vállalkozásainak résztvevője, illetve vezetője volt. Blanqui halála után Bonkanger mindenfajta elégtelenséget begyűjtő táborába ment át.

Granier de Cassagnac, Bernard-Adolphe (1806–1880) – francia publicista. Előbb orléans-ista, majd III. Napóleon híve.

Green, Anne Katherine (1846–1935) – amerikai írónő. Bűnügyi regények szerzője.

Grimm, Albert Ludwig (1786–1872) – német pedagógus és író. Főképp meséket írt. Nem rokona a Grimm testvéreknek.

Grimm, Jakob (1785–1863) – német nyelvész, irodalomtörténész, filológus. Nevéhez fűződik a német mitológia tudományos kutatásának kezdeményezése, a német nyelv történetének megírása, a német jogi emlékek feltárása, s fivérével, Wilhelm Grimm-mel (1786–1859) együtt a német mesék és mondák összegyűjtése és kiadása.

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von (1622–1676) – német barokk író. Spanyol minták után ő írta meg a nagy német kópéregényt: *Der abenteuerliche Simplicissimus teutsch* (A kalandos német Simplicissimus) (1668).

Groethuysen, Bernhard (1880–1946) – német filozófus. Dilthey tanítványa.

Groos, Karl (1861–1946) – német esztétikus és pszichológus. Az ízlés és a játék lélektanáról ír.

Grossmann, Henryk (1881–1950) – lengyel származású német közgazdász. A frankfurti iskolához kapcsolódó kutatásokat végez a marxi válságelmélet és az imperializmus elméletének körében.

Gryphius, Andreas (1616–1664) – költő és drámaíró. A német barokk egyik legjelentősebb alakja.

Gryphius, Christian (1649–1706) – sziléziai német író. Andreas Gryphius fia.

Guevara y de Noroña, Antonio de (1480–1545) – spanyol író, udvaronc, főinkvizítor. A fiatal V. Károly számára erkölcsi útmutatót szerkeszt, majd megírja *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (Az udvar megvetése és a falu dicsérete) (1539) című művét. Benjamin az utóbbira utal.

Guiccardini, Francesco (1483–1540) – firenzei történész. A XVII. század legnagyobb történetírója.

Gundolf, Friedrich (1880–1931) – német kritikus, irodalomtörténész, esztéta. Stefan George körének tagja és ideológusa. Művészet- és történelemszemlélete individualista, mitologizáló, ebben Nietzsche követője. Legfontosabb fogalma a nagy egyéniség, a „hős". Ezért esztétikai elemzéseiben az életrajznak fontos szerep jut. Főműve: *Goethe* (1916). Benjamin 1917-ben megírja a könyv bírálatának vázlatát, e gondolatait a *Vonzások és választások*-ról szóló tanulmányban dolgozza ki.

Guys, Constantin (1802–1892) – francia rajzoló és akvarellfestő. Úti élmények és az előkelő párizsi élet ábrázolója.

Günther, Hans (1891–1968) – német fasiszta fajkutató. 1920-tól kezdve adja ki európai, német, „északi" és zsidó fajisméit. A nemzetiszocialista párt egyik vezető teoretikusa.

Haas, Willy (1891–1973) – német kritikus és publicista. Kafka barátja. A *Die literarische Welt* (Az irodalmi világ) című folyóirat (1925–1933) megalapítója. Benjamin rendszeresen ír tanulmányokat, recenziókat folyóiratába.

Haecker, Theodor (1879–1945) – német író. Katolikus kultúrfilozófus. A George-kör ellenfele. Karl Kraus tisztelője.

Hallmann, Johann Christian (1647 körül–1704) – német drámaíró és színész.
Hamann, Johann Georg (1730–1788) – német bölcselő. Kant barátja és filozófiai ellenfele. A diszkurzív értelemmel szemben az intuíciót, az általánossal és törvényszerűvel szemben az egyedit részesíti előnyben, a kedély és az érzés teremtőerejét hangsúlyozza, s a teremtés példaszerű objektivációját a nyelvben pillantja meg.
Hamp, Pierre (1876–1962) – francia író. A munka és a mesterségek világának zolai szabatosságra és méretekre törő ábrázolója.
Hankamer, Paul (1891–1945) – német irodalomtörténész. A barokk irodalom és irodalmi nyelv, valamint a Goethe-korszak kutatója.
Harsdörffer, Georg Philipp (1607–1658) – német költő és elméletíró. Opitz híve és tanítványa.
Haugwitz, August Adolph (1654–1706) – sziléziai német költő.
Hausenstein, Wilhelm (1882–1957) – német művészettörténész. Barokk kutatásokkal foglalkozik. Kleeről írt könyvében elsőként publikálja a Benjamin tulajdonában lévő Klee-akvarellt, az *Angelus Novus*-t.
Haussmann, George-Eugène (1809–1891) – francia politikus, városrendező. Párizs átépítésének sugalmazója és tervezője. A sugárutak kialakításával ő teremti meg a modern nagyváros jellegzetes arculatát.
Heartfield, John (1891–1968) – német fényképész. 1920-ban a berlini Dada-csoport alapító tagja. 1924 után harcos társadalomkritikus, később antifasiszta fotomontázsok alkotója.
Hebbel, Friedrich (1813–1863) – német költő és tragédiaíró. *Mária Magdaléna* című „polgári szomorújátékának" első ki-

adásához hosszú előszót ír (1844), amelyben a drámai műfaj és a kor viszonyát tárgyalja.

Hebel, Johann Peter (1760–1826) – svájci német író. Népies kalendáriumtörténetek, anekdoták és alemann dialektusú költemények szerzője. Benjamin nagyra tartja, többször ír róla.

Hehn, Victor (1813–1890) – német irodalom- és kultúrtörténész.

Heinle, Carl Friedrich (1894 körül–1914) – német költő. 1912-től Benjamin közeli barátja. A háború kitörésekor barátnőjével, Rika Seligsohnnal együtt öngyilkos lesz. Versei elvesztek.

Hellingrath, Norbert (1888–1916) – német irodalomtörténész.

Hengstenberg, Ernst Wilhelm (1802–1869) – német protestáns teológus. A hittudományi racionalizmus elszánt ellenfele. Az *Evangelische Kirchenzeitung* szerkesztője.

Herzlieb, Minna (1789–1865) – Goethe szerelme. 1807-ben ismerkedik meg a költővel Jénában. Ő a *Szonettek* címzettje és állítólag a *Vonzások és választások* Ottiliájának modellje is.

Hessel, Franz – német író. A háború előtt Párizsban él, a húszas években Rowohlt kiadó vezető lektora. Benjamin barátja, közösen vállalkoznak Proust fordítására.

Heym, Georg (1887–1912) – német költő. Nagy hatású korai expresszionista.

Heyse, Paul (1830–1914) – német író. A müncheni írói kör egyik vezető alakja.

Hill, David Octavius (1802–1870) – skót fényképész és festő. Elsőként festett fénykép után, mintegy másfél ezer arcképfotót készített.

Hillél, Hazakén (i. e. I. sz. közepe – i. sz. I. közepe) – zsidó írástudó. A Talmud egyik tanítója.

Hiller, Kurt (1885–1972) – író, publicista, aforizmák szerzője. Az expresszionista mozgalom résztvevője. Később, 1926-tól 1933-ig a forradalmi pacifisták csoportjának elnöke. Ben-

jamin és Scholem az ő előadását követő vitán kötnek barátságot 1915-ben.

Hodde, Lucien de la (1808–1865) – francia újságíró, a *Charivari* munkatársa. 1839 és 1847 között forradalmi titkos társaságok tagja; a rendőrség szolgálatába szegődik.

Hoffmann von Hoffmannswaldau, Christian (1617–1679) – német költő. A barokk heroikus-gáláns költészet, a marinizmus fő német képviselője.

* Hofmannstahl, Hugo von (1874–1929) – osztrák költő, dráma- és esszéíró. Drámáinak barokk stilizációjával, régi műfajok (szomorújáték, moralitás, bécsi vígjáték, bábjáték) felelevenítésére irányuló kísérleteivel, Calderón-kultuszával elébe vág Benjamin húszas években kidolgozott esztétikájának. Találkozásuk nagy jelentőségű mindkettejük számára.

Horkheimer, Max (1895–1973) – német filozófus és szociológus. A frankfurti iskola vezető alakja, a kritikai elmélet megalapítója.

Horn, Franz Christian (1781–1837) – német irodalomtörténész és regényíró.

Houssaye, Arsène (1815–1896) – francia író, esszéista, szerkesztő. Regényeket, művészet- és kultúrtörténeti tanulmányokat ír; egy ideig a *La Presse* szerkesztője s a Comédie Française igazgatója. A második császárság jellegzetes gavallérja, nevezetes álarcosbálokat rendez.

Hölty, Ludwig Christoph Heinrich (1748–1776) – német költő. A „göttingeni berek" nevezetű költői kör (Voss és mások) vezető tagja.

* Hugo, Victor (1802–1885) – francia költő, író és drámaíró. Kevésbé ismeretes, hogy szenvedélyes fényképész. Benjamin ebben a minőségében is foglalkozik vele.

Hunold, Christian Friedrich (1680–1721) – német költő, operalibrettista.

Hutten, Ulrich von (1488–1523) – német humanista. Miksa császár körének tagja; németül és latinul alkotó költő, közíró. A reformáció harcos lovagja.

Jacobi, Friedrich Heinrich (1743–1819) – német bölcselő és filozófiai regényíró. Az érzés és a hit filozófusa; szembefordul minden racionalizmussal, Spinozától Lessingig, Kantig és Fichtéig. Rövid lelkesedés után, az úgynevezett Spinoza-vitában, szembekerül Goethével is.

Jean Paul – Johann Paul Friedrich Richter (1763–1825) írói neve. A Goethe-korszak jelentékeny, magányos alakja, a klaszszika és a romantika között. Schopenhauer óta gyakran tekintik Goethe ellenpólusának.

Joubert, Joseph (1754–1824) – francia író. Előbb Diderot, D'Alembert és Marmontel, később Chateaubriand barátja. Legfontosabb műve az 1786-tól haláláig vezetett napló.

Juvara, Filippo (1678–1736) – olasz építész és rézmetsző.

Juvencus, Caius Vettius Aquilianus (IV. század) – keresztény költő. Az új hittartalmakat a klasszikus szépségeszménnyel kapcsolja össze.

Jünger, Ernst (sz. 1895) – német író, filozófus, esszéista. Mindkét világháborúban katona. Alapvető élménye a háború. A nép és az állam totális mozgósítását metafizikai törvény rangjára emeli. A nemzetiszocializmussal azonban nem jut közös nevezőre, elitarizmusának nem felel meg sem a tömegmozgalom, sem a fajelmélet.

Jünger, Friedrich Georg (sz. 1898) – német költő és író, Ernst Jünger öccse. Ő is a háborút dicsőíti, tekintélyelvű, irracionalista, de a nemzetiszocializmus ellenfele.

Kahn, Gustave (1859–1936) – francia költő. A szimbolista mozgalom egyik vezéralakja. Több irodalmi tanulmányában foglalkozik Baudelaire-rel.

Kaiser, Hellmuth – pszichoanalitikus. *Franz Kafkas Inferno* (Franz Kafka pokla) című tanulmányában, amely 1931-ben jelent meg az *Imago* című folyóiratban, először alkalmazza a pszichoanalitikus módszert Kafka művére.

Karl August (1757–1828) – sachsen-weimari nagyherceg (1775–1828). 1774-ben megismerkedik Goethével, trónra lépése után meghívja államába.

Karr, Jean Baptiste Alphonse (1808–1890) – francia költő, író. A tárcairodalom jellegzetes művelője. Lamartine hozzá intézett versében azért utal virágárusításra, mert Karr 1853-tól Nizzában virágkereskedő volt.

Kedrénosz, Geórgiosz (XI. század) – bizánci krónikás.

Kerr, Alfred (1867–1948) – német kritikus, író. Az impresszionista bírálat (mindenekelőtt színibírálat) egyik legjelentékenyebb képviselője.

Kiszeljov, Nyikolaj (1800–1869) – orosz diplomata, párizsi követ. A februári forradalom idején I. Miklós engedélyével nem hivatalos tárgyalásokat folytat Lamartine-nal, a külügyminiszterrel.

Klages, Ludwig (1872–1956) – német filozófus. A George-kör tagjaként indul. A grafológiára épülő jellemtant dolgoz ki. Szélsőséges irracionalista.

Klai, Johann (1616–1656) – német lírikus, oratórium- és drámaszerző.

Klassen, Peter (sz. 1903) – német kultúrtörténész. Baudelaire-ről, Justus Möserről és a felvilágosult abszolutizmusról szóló művek szerzője.

Klein, Julius Leopold (1804–1876) – magyar származású német irodalomtörténész és drámaíró.

Knesebeck, Fran Julius von dem – hadügyi tanácsos Wolfenbaltelben. 1643-ban írja Dreyständige Sinnbilder (Hármas rendben lévő jelképek) című művét. Egyéb adatai ismeretlenek.
Koch, Willi (sz. 1903) – német író, irodalomtörténész.
Kommerell, Max (1902–1944) – német irodalomtörténész, költő, esszéista. A George-kör tagja, 1930-ig George barátja.
Kracauer, Siegfried (1889–1966) – német szociológus, filmtörténész, publicista. Benjamin barátja.
Kraft, Werner (sz. 1896) – német, később izraeli esszéista és költő. Benjamin barátja.
Kratész, Malloszi (i. e. II. század) – görög grammatikus. Arisztarkhosz szó szerinti értelmezésével szemben az allegorizáló Homérosz-magyarázat híve.
Krull, Germaine (sz. 1912) – lengyel származású német fényképésznő.
Kuhlmann, Quirinius (1651–1689) – sziléziai költő. Angelus Silesius (1624–1677) mellett a korszak legnagyobb német misztikus poétája. Kalandos utazó, a keresztény egyházak egyesülését kereső fantaszta. Moszkvában a német kolónia feljelenti, és a pátriárka parancsára nyilvánosan megégetik.

Lachmann, Eduard (1891–1939) – német irodalomtörténész és elbeszélő.
Lachmann, Karl (1793–1851) – klasszikus és germán filológus. A ma már elavult dal-elmélet szerzője: a Nibelung-éneket egymáshoz illesztett, különböző eredetű dalok gyűjteményének tekinti. A Grimm testvérekkel működik együtt.
Lácisz, Aszja (sz. 1891) – lett kommunista rendezőnő és színésznő. 1924-ben megismerkedik Benjaminnal, nagy hatással van világnézetére. Brecht, Piscator barátja, a húszas évek szovjet és német színházi forradalmának résztvevője. 1938 és

1948 között internálják. Az ötvenes években lett színpadokon honosítja meg Brechtet.

Laforgue, Jules (1860–1887) francia költő. A szimbolizmus jellegzetes művésze.

Lamprecht, Karl Gotthard (1856–1915) – német történész. Társadalomlélektani beállítottságú enciklopédikus műveket ír.

Lana, Jacopo della (1290 körül–1365) – Dante magyarázója. Munkája különösen a *Színjáték* allegorikus vonatkozásainak megfejtése szempontjából fontos.

Lasker-Schüler, Else (1869–1945) – német költőnő. Baráti kapcsolatban áll Karl Krausszal.

Laube, Heinrich (1806–1884) – német író és publicista.

Lavater, Johann Kaspar (1741–1801) – svájci német író és fiziognómus. Tanítása szerint a külsőből, mindenekelőtt az arcvonásokból és a mimikából kikövetkeztethető a jellem.

Léautaud, Paul (1872–1956) – francia elbeszélő, színműíró és kritikus.

Lebrun, Pierre Antoine (1785–1873) – francia költő. Az utolsó klasszicista tragédiaírók és ódaköltők egyike.

Lechter, Melchior (1865–1937) – német festő, könyvművész, üvegfestő. Stefan George közeli barátja és könyvei megformálója. Vallásos szimbolista művész.

Leconte de Lisle, Charles Marie René (1818–1894) – francia költő. A parnasszisták csoportjának vezető alakja.

Lemaître, Jules (1853–1914) – francia író, kritikus, esszéista. Az impresszionista kritika egyik kezdeményezője.

Lemercier, Népomucène (1771–1840) – francia költő, klasszicista drámaíró és szatirikus.

Le Nôtre, André (1613–1700) – francia kerttervező. A geometrikus barokk kertépítészet megalapítója és legnagyobb mestere. Főművét, a versailles-i parkot 1661 és 1668 között építette.

Le Play, Pierre-Guillaume Frederic (1806–1882) – francia bányamérnök és szociológus.

Leroux, Gaston (1868–1927) – francia bűnügyi regényíró. Joseph Rouletabille-nak, a riporter és amatőr detektív figurájának megteremtője.

Leuthold, Heinrich (1827–1879) – svájci német klasszicista lírikus.

Lichtenberg, Georg Christoph (1742–1799) – német szatirikus író és fizikus. Benjamin különösen kedveli: összeállítja műveinek és irodalmának bibliográfiáját.

Lichtenstein, Alfred (1889–1914) – korai expresszionista költő. Szarkasztikus líráját morbid humor s világvége-hangulat jellemzi.

Lichtwark, Alfred (1852–1914) – német művészettörténész. A művészeti nevelés és a muzeológia úttörője.

Liegler, Leopold (1882–1949) – osztrák irodalomtörténész. Nestroy darabjainak kiadója, Kraus kritikusa és barátja.

Liliencron, Rochus von (1820–1912) – német irodalom- és zenetörténész.

Linfert, Carl (sz. 1900) – német művészettörténész, újságíró.

Lipsius, Justus (1547–1606) – holland filológus és történész. Főképp latin írók szövegét adja ki, gondozza és magyarázza.

Lohenstein, Daniel Caspar von (1635–1683) – német barokk szomorújátékszerző és regényíró.

Loos, Adolf (1870–1933) – osztrák építész. A bécsi szecesszió dekoratív stílusával szemben az egyszerű mérnöki célszerűség szószólója. Barátja, Karl Kraus szerint „a kevés ellenbécsi egyike".

Lotze, Rudolf Hermann (1817–1881) – német filozófus. A mechanikus, oksági természettörvényeket és a Jó megvalósulásának tekintett történelmi és erkölcsi világot az érték szintetizálja idealista rendszerében.

Löwenthal, Leó (sz. 1900) – német szociológus. A frankfurti iskola tagja. A tömegkultúra és a tömegközlési eszközök társadalomlélektana foglalkoztatja.

Ludwig, Emil (1881–1948) – svájci német író. Elsősorban életrajzairól ismert.

* Lukács György (1885–1971) – magyar filozófus. *A tragédia metafizikája* című tanulmánya (1911) hatást gyakorol Benjamin *Szomorújáték*-könyvére. *Történelem és osztálytudat* című könyve (1923) az egyik legfontosabb tényező Benjamin baloldali tájékozódásában. A harmincas években, az expresszionizmus elleni polémiájában más oldalról támadja az irányzatot, mint Benjamin.

Lyser, Johann Peter (1803–1870) – német festő, költő, zenész, újságíró. Humoros zsánerképek, karikatúrák, illusztrációk alkotója.

Maistre, Joseph Marie de (1753–1821) – francia filozófus és államférfi. Az egyház és a pápa világi egyeduralmának híve.

Malebranche, Nicolas (1638–1715) – francia filozófus. Geulincx mellett az okkazionalizmus fő képviselője.

Maltrait, Claude (1621–1674) – francia jezsuita történész. A hellenizmus korát és Bizáncot tanulmányozza.

Marlitt, Eugenie (1825–1887) – német írónő. Nagy sikerű, hamar avuló regények szerzője.

Martianus Capella, Felix (V. század) – római történetíró. A hét szabad művészetről szóló, a középkorban sokat forgatott enciklopédikus mű szerzője.

Maublane, Renè – francia író, irodalomtörténész, Fourier kiadója és monográfusa.

Männling, Johann Christoph (1658–1725) – sziléziai német költő.

Mecsnyikov, Lev Iljics (1838–1888) – orosz társadalom- és

földrajztudós. Benjamin által említett főműve 1889-ben jelenik meg. A civilizációk legfőbb sajátosságait földrajzi meghatározottságukból vezeti le. Nem tévesztendő össze öccsével, Ilja Iljiccsel (1845–1916), a nagy biológussal, aki a századelőn divatos biológiai megalapozású bölcseletet hirdetett.

Mehring, Walter (sz. 1896) – német szatirikus író, esszéista, kabarészerző. Baloldali expresszionistaként indul, harcos antifasiszta lesz. Benjamin 1929-ben éles bírálatot ír lírájáról.

Meissonier, Justin-Aurèle (1675–1750) – francia festő, szobrász, építész és aranyműves.

Meleagrosz (i. e. I. század) – görög epigrammaköltő.

Mendelsohn, Erich (1887–1953) – nagy hatású német építész. A sarkokat lekerekítő áramvonalforma első alkalmazója, nagy horizontális ablakcsíkok tervezője.

Mendelssohn, Moses (1729–1786) – filozófus. A német felvilágosodás egyik jelentős alakja. Benjamin nem racionalista nézetei miatt említi, hanem azért, mert a metafizikai és a köznapi evidenciát, az istenről való közvetlen tudást megtartja a spekulatív észhasználat alapjának.

Merck, Johann Heinrich (1741–1791) – német író és kritikus. A Sturm und Drang-korszak alakja. Goethe barátja.

Meryon, Charles (1821–1868) – francia rézkarcoló. Párizsi látképek és régi épületek ábrázolója.

Meyer, Richard Moritz (1860–1914) – német irodalomtörténész. A XIX. századi német irodalom kutatója.

Mezières, Alfred (1826–1915) – francia író, irodalomtörténész. Goethe monográfusa.

Michaelis, Karin (1872–1950) – dán írónő. Asszony- és lányregények impresszionista szerzője. Benjamin 1934-ben találkozik vele Dániában.

Minor, Jakob (1855–1912) – osztrák irodalomtörténész. Goe-

the műveinek kiadója, a német klasszika és romantika kutatója.

Mone, Franz Joseph (1796–1871) – egyházi érzületű német irodalom- és kultúrtörténész, publicista.

Monnier, Henri Bonaventure (1805–1877) – francia karikaturista, színműíró, színész. Hősét, a nyárspolgári Joseph Proudhomme-ot színpadon is, rajzban is megjeleníti.

Morgenstern, Christian (1871–1914) – német költő. Groteszkhumoros versek írója, a nonszensz-líra mestere. Bölcseleti verseire Rudolf Steiner antropozófiája, illetve a buddhizmus hat.

Morgenstern, Soma – lengyel származású osztrák ügyvéd, író. Alban Berg barátja. 1935-ben regényt ad ki *Der Sohn des verlorenen Sohns* (A tékozló fiú fia) címen.

Moscherosch, Johann Michael (1601–1669) – német szatirikus író.

Murger, Henri (1822–1861) – francia író, újságíró, festő. A *Scènes de la vie de la Bohème* (Jelenetek a bohéméletből) (1848) írója.

Muschg, Walter (1898–1965) – svájci német irodalomtörténész.

Muther, Richard (1860–1909) – német származású művészettörténész.

Müller, Wilhelm Conrad Hermann (1812–1890) – német irodalomtörténész, mitológus, mondakutató.

Mynona – Salomo Friedländer (1871–1946) német szatirikus álneve.

Nadar, Felix Tournachon (1820–1910) – francia fényképész és karikaturista. Léggömbből készít felvételeket. 1874-ben az ő műtermében rendezik az első impresszionista kiállítást.

Nazianzoszi Gergely (kb. 330–390) – kappadókiai, görög egy-

házatya. Főképp beszédeket ír, ezért keresztény rétornak nevezik; utolsó éveiben elégikus költő.

Nerrlich, Paul (1844–1904) – német irodalomtörténész. Jean Paul kutatója.

Nestroy, Johann Nepomuk (1802–1862) – osztrák drámaíró és színész. Humoros, szatirikus, parodisztikus műveivel a bécsi népszínházi hagyomány folytatója. Karl Kraus elődjének tekinti.

Neurath, Otto (1882–1945) – osztrák filozófus és szociológus. Logikai pozitivista, a Bécsi Kör egyik alapítója.

Nièpce, Joseph Nicéphore (1765–1833) – francia magántudós és katonatiszt. A fényképezés fölfedezője. 1822-ben fényérzékeny bitumenrétegen rögzíti a sötétkamra képét. 1824-ben elsőként fényképez természetes tárgyat. Együttműködik Daguerre-rel.

Noir, Victor (1848–1870) – francia újságíró. Egy leleplező cikke után, mely a császári családot is érinti, meggyilkolják.

Nonnosz (V. század) – görög költő. Dionüszoszról ír eposzt, később keresztény lesz.

Omeis, Magnus Daniel (1646–1708) – a nürnbergi költői kör vezetője, a költészettan tudósa.

Opitz, Martin (1597–1639) – német barokk költő, drámaíró, fordító, teoretikus és irodalomszervező. Az úgynevezett tudós költészet vezető alakja.

Orlik, Emil (1870–1932) – cseh-német grafikus és festő.

Pacher, Michael (1435–1498) – késő gótikus osztrák festő és szobrász. A dél-tiroli iskola képviselője.

Paderewski, Ignacy Jan (1860–1941) – lengyel zongoraművész.

Pannwitz, Rudolf (1881–1969) – költő, kultúrkritikus. 1904-

ben Otto zur Lindével (1873–1938) nietzscheánus költői mozgalmat indít. Közel áll Stefan George köréhez.

Panofsky, Erwin (1892–1968) – német, később az Egyesült Államokban működő művészettörténész. Az ún. ikonológiai iskola vezéralakja. Ez az irányzat a műalkotásokon látható jelek (szimbólumok, allegóriák) történelmi hagyományösszefüggésének föltárását tekinti az értelmezés fő feladatának.

Paracelsus Theophrastus Bombastus von Hohenstein (1493–1541) – svájci orvos, természetkutató, misztikus természetbölcselő és asztrológus.

Patyomkin, Grigorij Alexandrovics (1739–1791) – politikus, hadvezér. II. Katalin (1729–1796) orosz cárnő kegyence.

Pächt, Otto (sz. 1902) – osztrák művészettörténész. A középkori festészet tudósa.

Péguy, Charles (1873–1914) – francia költő. Először szocialista, később a neokatolicizmus hirdetője.

Pierson, Louis (1818–1913) – francia fényképész.

Piranesi, Giovanni Battista (1720–1778) – olasz rézkarcoló, építész.

Pokrovszkij, Mihail Nyikolajevics (1868–1932) – orosz marxista történész. Oroszország történetének kutatója.

Pollock, Friedrich (1894–1970) – német-amerikai közgazdász, szociológus. A frankfurti iskola tagja.

Porché, François (1877–1944) – francia író, irodalomtörténész.

Porta, Giovanni Battista della (1539–1615) – olasz fizikus. *Magia Naturalis* (A természet csodája) (1553) című könyvében ismerteti a camera obscurát, amelyet később gyűjtőlencsével lát el.

Prarond, Ernest (1821–1905) – Baudelaire fiatalkori barátja.

Prudentius, Aurelius Clemens (348–405 körül) – kora keresztény latin lírikus.

Raimund, Ferdinand (1790–1836) – színész és rendező. A bécsi népi színjátszás hagyományának egyik felelevenítője.
Rang, Bernhard – irodalmár. Florens Christian Rang fia. Kafkáról és Hofmannstahlról ír.
Rang, Florens Christian (1864–1924) – porosz kormánytisztviselő, lelkész és irodalmár. 1924-ben *Deutsche Bauhütte. Ein Wort an uns Deutsche über mögliche Gerechtigkeit gegen Belgien und Frankreich und zur Philosophie der Politik* (Német építkezés. Néhány szó nekünk németeknek, a Belgiummal és Franciaországgal szembeni igazságosságról – adalék a politika filozófiájához) címen könyvet ad közre, amelyben közli Benjamin hozzászólását is. Hofmannsthal és Benjamin barátja, ő közvetíti kettejük kapcsolatát.
Rattier, Paul Ernest de – a múlt század 50–60-as éveiben működő francia író.
Raumer, Friedrich Ludwig Georg von (1781–1873) – német liberális történész.
Raynaud, Ernest (1864–1936) – francia költő.
Reichenbach, Hans (1891–1953) – német filozófus. A logikai pozitivizmus jelentős alakja.
Renger-Patzsch, Albert (1897–1966) – német fotóművész. Törekvéseivel a Bauhaus köréhez és az új tárgyiasság irányzatához kapcsolódik.
Rethel, Alfred (1816–1859) – német festő, rajzoló. A romantikus, monumentális történeti stílus művelője.
Richter, Werner (1888–1969) – német újságíró, kulturális publicista, életrajzíró.
Riemer, Friedrich Wilhelm (1774–1845) – német irodalomtörténész és filológus. Kilenc évig él Goethe házában, mint Goethe fiának nevelője.
Rienzo, Cola di (1313–1354) – római néptribun, humanista. Politikai álma Itália egyesítése és az Imperium Romanum

helyreállítása. 1347-ben, majd 1354-ben kikiáltja a római köztársaságot.

Rigault, Raoul (1846–1871) – francia forradalmár, a Párizsi Kommün tagja.

Rist, Johann von (1607–1667) – északnémet költő és lelkész. A hamburgi költői kör vezető alakja.

Ritter, Johann Wilhelm (1776–1810) – német kémikus és fizikus. A romantikus természetfilozófia által befolyásolt kutató. Az elektrokémia egyik megalapítója és az ultraibolya sugárzás felfedezője.

Rivière, Jacques (1886–1925) – francia író, esszéista.

Rosenzweig, Franz (1886–1929) – filozófus, zsidó teológus és fordító. Fő művében, az 1921-ben megjelentetett *Die Stern der Erlösung*-ban (A megváltás csillaga) vallásos egzisztenciálfilozófiát dolgoz ki. Három alapvető tapasztalatra, a halálra, a szerelemre és a tettre összpontosít. Misztikus kísérlete, amelyben a logika helyét a nyelv foglalja el, hatást gyakorol Benjaminra.

Rottweiler, Hektor – Theodor Wiesengrund Adorno álneve.

Rougemont, Denis de (sz. 1906) – svájci esszéista, kultúrkritikus. 1932-ben Emmanuel Mounier-val (1905–1950) megalapítja az *Esprit* című francia folyóiratot.

Saavedra Fajardo, Diego de (1584–1648) – spanyol irodalmár és diplomata. A machiavellizmus ellen írott műve százegy jelkép és embléma kommentárja.

Sainte-Beuve, Charles Augustin de (1804–1869) – francia kritikus, esszéista.

Saint-Pol-Roux (1861–1940) – francia költő és drámaíró. Szimbolista; a szürrealisták előfutárukként tisztelik.

Salmasius, Claudius (1588–1653) – francia tudós, politikai gondolkodó.

Salomon, Ernst von (sz. 1902) – német fasiszta író. Részt vesz Rathenau meggyilkolásában és a Kapp-puccsban.

Salvendy, Narcisse-Achille de (1795–1856) – francia államférfi.

Sander, August (1876–1964) – német fényképész. Nagy – típusok szerint rendezett – arcképgyűjteménye, melynek 1929-es válogatásáról Benjamin beszél, végül 1971-ben jelenik meg.

Sarpi, Paolo (1552–1623) – velencei történész és egyházjogász. A tridenti zsinat történetírója.

Saxl, Fritz (1890–1948) – német művészettörténész. A hamburgi Warburg-könyvtár, majd utóbb a Londonba települő Warburg Intézet igazgatója. E körül az intézmény körül szerveződik az ikonológiai iskola, melynek Saxl egyik fontos képviselője.

Scaliger, Julius Caesar (1484–1558) – olasz filológus és természettudós. Az arisztotelészi drámai egységet propagálja.

Scheerbart, Paul (1863–1915) – német író. Kozmikus és groteszk látomásait Benjamin nagyon szereti.

Scheler, Max (1874–1928) – német filozófus. Husserl nyomán az etikában hajt végre fenomenológiai fordulatot. Az I. világháború után vallásfilozófiai, antropológiai és tudásszociológiai műveket ad közre.

Scheu, Robert (1873–1964) – osztrák publicista és drámaíró. Kraus *Fackel*-jának munkatársa.

Schiebel, Johann Georg (megh. 1684) – német költő. Radeburgban él, és megírja a város krónikáját.

Schlegel, August Wilhelm (1767–1845) – irodalomtörténész, kritikus, fordító.

Schlegel, Friedrich (1772–1829) – a korai romantika legnagyobb teoretikusa.

Schmidt, Erich (1853–1913) – német irodalomtörténész. A régi német irodalom és a Goethe-kor szakértője.

Schmidt, Julian (1818–1886) – német irodalomtörténész. Történeti összefoglalók és irodalmi portrék írója.

Schober, Johannes (1874–1932) – osztrák politikus, rendőrfőnök, rövid ideig (1921–22) szövetségi kancellár. Karl Kraus támadja rendőrattakjainak brutalitását, és leleplezi szavai ürességét.

Schoeps, Hans Joachim (sz. 1909) – német vallás- és szellemtörténész. A zsidó vallásfilozófia és a zsidó–keresztény kapcsolatok kutatója. Több tanulmányt ír a Kafka-művek teológiai motívumairól.

Scholem, Gershom (sz. 1897) – német származású, 1923 után Palesztinában élő hebraista. A zsidó misztika kutatója. 1915-től Benjamin közeli barátja.

Schramm, Wilhelm von (sz. 1898) – német jobboldali újságíró, író.

Scribe, Eugène (1791–1861) – francia drámaíró, nagyszámú vígjáték szerzője.

Sedlmayer, Hans (sz. 1896) – osztrák művészettörténész. Kezdetben barokk építészettörténettel foglalkozik, később elméleti műveket ír. A szigorú művészettudomány kifejezése és programja tőle származik.

Seillière, Ernest de (1866–1955) – francia esszéista. Bölcseleti és irodalomtörténeti tanulmányokat ír.

Senancour, Étienne Pivert de (1770–1846) – francia író. *Obermann* (1803) című levélregényének címadó hőse a század önelemző, mélabús gyermekeinek előfutára.

Senefelder, Alois (1771–1834) – német színész, költő, litográfus. 1796-ban ő fedezte fel a kőnyomatos technikát.

* Simmel, Georg (1858–1918) – német filozófus, szociológus, esszéista. Különböző korszakaiban a pragmatizmushoz és szociáldarwinizmushoz, majd az újkantiánus értékbölcselethez és végül az életfilozófiához kapcsolódik. Elméleteinek három

mozzanata hat Benjaminra: tragikus kultúrfilozófiája, a „kicsiny" dolgokra, a mindennapi élethez közel álló objektivációkra irányuló filozófiai és történeti szociológiai érdeklődés és végül az individualitás filozófiai kérdéskörének újrafölvetése.

Solger, Karl Wilhelm (1780–1819) – német filozófus. Az irónia romantikus elvének kidolgozója.

Sorel, Georges (1847–1922) – a szindikalizmus elméleti megalapozója. Elvet minden politikai küzdelmet (így a parlamenti csatározást) és minden politikai szervezeti formát (így a pártokat). Az osztályharc legfőbb eszközének az általános és az államhatalmat megsemmisítő sztrájkot tekinti.

Spuller, Eugène (1835–1896) – francia politikus, publicista és történetíró.

Staël, Madame de (1766–1817) – francia írónő. Főműve a *De l'Allemagne* (Németországról) (1810). Weimari látogatásakor megismerkedik Goethével.

Stauffer-Bern, Karl (1857–1891) – svájci festő és grafikus. Neves kortársait örökíti meg.

Steiner, Rudolf (1861–1925) – vallási gondolkodó. A modern miszticizmus egyik fontos irányzatának, az antropozófiának a megalapítója.

Stelzner, Karl Ferdinand (1805–1894) – fényképész. 1842-ben Hamburg égését fényképezi.

Stephan, Heinrich (1831–1897) – a német birodalmi posta megszervezője.

Stevenson, Robert Louis (1850–1894) – angol író. Kalandregények és novellák szerzője.

Stifter, Adalbert (1805–1868) – osztrák író. Idilli novellák, a társadalmi élet zavaraiból a természeti szépségekben kiutat találó elbeszélések alkotója. Goethe követője; ez legerősebben

Nachsommer (Nyárutó) (1857) című háromkötetes művelődési regényén látható.

Storm, Theodor (1817–1888) – német író és költő. A novella egyik mestere.

Stössl, Otto (1875–1936) – osztrák író és költő Paul Ernst (1866–1933) köréből.

Stranitzky, Josef Anton (1676–1726) – bécsi komédiás. Paprikajancsi (Hanswurst) alakjának elterjesztője.

Strich, Franz (1882–1963) – német irodalomtörténész. Elsősorban stílustörténeti vizsgálódásokat végez.

Sue, Eugène (1804–1857) – francia író. Társadalmi érdeklődésű, érzelgős sikerregények írója.

Sztrabón (i. e. 63 körül – i. sz. 19) – az ókor földrajzi tudásának összefoglalója.

Taylor, Frederick Winslow (1856–1915) – amerikai gyárigazgató. Az üzemszervezés racionalizálója, a róla elnevezett teljesítménybérezési forma feltalálója.

Teréz, Ávilai Szent (1515–1582) – spanyol misztikus. Karmelita apáca, rendjének megreformálója.

Tertullianus, Quintus Septimus Florens (160 körül–230 körül) – ókeresztény latin író és bölcselő. A kereszténységet védelmező szenvedélyes stílusú iratok szerzője.

Teubner, Benediktus Gotthelf (1784–1856) – német könyvkiadó.

Thiers, Louis Adolphe (1797–1877) – francia államférfi, történetíró, bublicista. Többször miniszter, miniszterelnök; 1871–73-ban a köztársaság elnöke. Ő veri le a Párizsi Kommünt. Jelentős történész, megírja a Nagy Francia Forradalom, a konzulátus és a császárság történetét.

Thibaudet, Albert (1874–1936) – francia esszéista, kritikus.

Thumann, Paul Friedrich (1834–1908) – német festő, berlini akadémiai tanár. A történeti festészet és az eszményített zsánerkép művelője; illusztrátor.

Tieck, Ludwig (1773–1853) – német költő és író. A jénai romantikus kör tagja.

Tourbat, Jules Simon (1836–1914) – francia irodalmár. Sainte-Beuve titkára és végrendelete végrehajtója.

Tours-i Hildebert (1056–1133) – érseki székhelyéről így, születése helyéről Hildebert de Lavardinnek nevezik; hittudós, író.

Tretyakov, Szergej Mihalovics (1892–?) – szovjet-orosz író. A futurista LEF munkatársa, forradalmi-agitatív színművek írója, a tényirodalom szószólója. A harmincas években koncentrációs táborban pusztul el.

Trauge, Lothar (1879–1919) – George köréhez tartozó költő.

Tridon, Edmé Marie Gustave (1841–1871) – francia blanquista politikus és újságíró. A Párizsi Kommün tagja.

Trissino, Gian Giorgio (1478–1550) – olasz költő és tudós. Az első szigorúan arisztoteliánus reneszánsz tragédia alkotója; poétikájában is Arisztotelészt magyarázza.

Troeltsch, Ernst (1865–1923) – német történetfilozófus. A keresztény egyházak társadalmi tanainak és a historizmusnak a történetét dolgozza föl.

Tscherning, Andreas (1611–1659) – sziléziai német költő. Opitz tanítványa.

Tucholski, Kurt (1890–1935) – német publicista és szatirikus író. A weimari köztársaság, majd a fasizmus kritikusa. A jellegzetes berlini humor képviselője.

Tzara, Tristan (1896–1963) – francia költő. A dadaizmus vezéralakja.

Unger, Erich Walter (1897–1950) – zsidó-német filozófiai író; Angliába emigrál. A húszas években kapcsolatban áll Benjaminnal. Benjamin *Über die staatslose Bildung eines jüdischen Volkes* (A zsidó nép államnélküli megalkotása) (1922) című művére céloz; idézi 1921-es *Politik und Metaphysik* című művét is.

Usener, Paul Hermann (1834–1905) – német klasszikus filológus.

Valeriano, Pierio (1477–1558) – olasz költő és irodalmár.

Vallés, Jules (1832–1885) – francia író, újságíró.

Vautier, Benjamin (1829–1898) – svájci festő. A paraszti és polgári élet ábrázolója.

Velthem, Johann (1640–1692) – színész, színházszervező, leleményes előadástechnikus.

Venantius Honorius Clementianus Fortunatus (540–600) – Poitiers püspöke, latin költő. A latin hagyományokkal még szoros kapcsolatban álló keresztény művész.

Veuillot, Louis (1813–1883) – francia újságíró és író. Az ultramontánizmus leghangosabb szószólója.

Viel-Castel, Louis de Salviac (1800–1887) – francia történetíró.

Viertel, Berthold (1885–1953) – osztrák író és rendező. Karl Kraus barátja.

Villemain, Abel François (1790–1870) – francia irodalmár és politikus.

Vischer, Friedrich Theodor (1807–1887) – hegeliánus német művészetbölcselő.

Volkelt, Johannes (1848–1930) – német esztétikus és filozófus. Irracionalista színezetű metafizikai elméletet dolgoz ki, s ennek alapján rendszerezi az esztétikát.

Voss, Johann Heinrich (1751–1826) – német filológus, idillköltő, irodalmi szervező és fordító.

Wackernagel, Wilhelm (1806–1869) – német irodalomtörténész és esztéta.

Walahfrid, Strabo (808 körül–849) – költő és teológus. Kopasz Károly császár (823–877) nevelője.

Walser, Robert (1878–1956) – német író és költő. A század első évtizedében írt regényei rokonok Kafka műveivel; Kafka is tisztában volt e rokonsággal.

Warburg, Aby (1866–1929) – német művészettörténész. Az ikonológiai iskola megalapítója.

Weininger, Otto (1880–1903) – német író, bölcselő. Antropológiai műve, a *Geschlecht und Charakter* (Nem és jellem) (1903) filozófiailag világítja meg a nemek viszonyát; élesen antifeminista.

Werner, Zacharias (1768–1823) – német költő és egyházi szónok. Végzetdrámák írója.

Wernicke, Christian (1661–1725) – német epigrammaköltő és szatirikus.

Wessel, Horst (1907–1930) – német diák. 1926-tól a náci párt tagja. Alakja köré, erőszakos halála után, legenda szövődik; az általa szerzett Horst Wessel-dal a nemzetiszocializmus egyik indulója.

Wieland, Christoph Martin (1733–1813) – német költő és író. Goethe ifjúkorában tanul tőle, majd irodalmi harcokban ellenfele, később barátja.

Wiertz, Antoine Joseph (1806–1865) – belga festő. Moralizáló, társadalmi elkötelezettségű és vallásos képek alkotója.

Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von (1848–1931) – német klasszikus filológus.

Willemer, Marianne von (1784–1860) – Goethe szerelme.

1814-ben ismerkednek meg. Számos levél mellett ő a *Diván* szerelmes verseinek címzettje: Szulejka.
Wolters, Friedrich (1876–1930) – Stefan George köréhez tartozó német irodalomtörténész.
Wölfflin, Heinrich (1864–1945) – svájci művészettörténész. A stílustörténeti kutatás egyik megalapítója.
Wysovzky, Louis G. – francia irodalmár, 1892-es Gryphius-disszertációjában tévesen tételezi fel Shakespeare hatását a német barokk drámára.

Yeats, William Butler (1865–1939) – ír költő, drámaíró és misztikus gondolkodó.

Zelter, Karl Friedrich (1758–1832) – zeneszerző és zenetanár. 1796-tól Goethe közeli barátja.
Zesen, Philipp von (1619–1689) – szász német költő. A játékos barokk verselés képviselője.
Zincgref, Julius Wilhelm (1591–1635) – német költő és író.
Zónarasz, Ióannész (megh. 1130 körül) – bizánci történetíró és egyházi író.

IDŐRENDI TÁBLÁZAT

Összeállította: Radnóti Sándor

BENJAMIN ÉLETÉNEK ADATAI

1892 július 15-én születik Berlinben. Apja Emil Benjamin, jómódú zsidó bankember, később könyv- és műkereskedő.

1902–
1905 A berlini Frigyes Vilmos Gimnáziumban tanul.

1905–
1907 Egészségi okokból két évig Thüringiában nevelkedik. Megismeri Gustav Wynekent (1875–1964), a vallásújítót és liberális pedagógiai reformert, aki sokáig nagy hatással van rá.

1907–
1912 Újra a Frigyes Vilmos Gimnáziumban tanul és leérettségizik. 1910-től kezdve írásai és versei jelennek meg a *Der Anfang* (A kezdet) című idealista-polgárellenes ifjúsági mozgalmi lapban.

1912 Elkezdi egyetemi tanulmányait Freiburgban; Szakjai: filozófia, germanisztika, pszichológia. Heinrich Rickertet (1863–1936) hallgatja. Barátságot köt Friedrich Heinlével, a fiatal költővel.

1913 Berlinben folytatja egyetemi tanulmányait. Először utazik Párizsba. A harmadik szemesztert ismét Freiburgban hallgatja.

1914 Újra Berlinben. A berlini egyetem Freideutsche Studentenschaftjának elnöke. Megismerkedik későbbi feleségé-

vel, Dora Sophie Kellerrel (megh. 1964), akinek akkori férje Max Pollack volt, apja pedig Leon Keller, anglista professzor, Theodor Herzl (1860–1904) műveinek és naplójának kiadója.

1914 Önként jelentkezik katonának, de alkalmatlannak minősítik. Barátja, Heinle – rettegve a háborútól – szerelmesével együtt öngyilkos lesz.

1915 Benjamin szakít Wynekennel, aki lelkes híve a háborúnak. Megismerkedik Gershom Scholemmel. Hölderlint tanulmányozza. Az év őszétől müncheni diák.

1916 Münchenben egyebek között az azték mitológiát tanulmányozza, s ennek kapcsán megismerkedik Rainer Maria Rilkével.

1917 Megnősül. A berni egyetemre iratkozik át.

1918 Bern mellett él, Muriban. Fia születik: Stefan Rafael. Bernben megismerkedik Ernst Blochhal.

1919 A német romantika művészetkritikájáról írott disszertációjával doktorál. Baudelaire-t fordít.

1920 Megjelenik a disszertációja: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (A művészetkritika fogalma a német romantikában). Verlag von A. Francke, Bern, 1920.

1920 A márka elértéktelenedése visszakényszeríti Berlinbe. Terve, magántanári értekezés készítése Bernben, meghiúsul. Szüleinél lakik családjával. Kenyérgondjai vannak. Álláskereső kísérletei (lektorság, antikvárium alapítása) megfeneklenek.

1921 Találkozik Jula Cohnnal; házassága válságba kerül. Barátságot köt Florens Christian Ranggal. Elkezdi írni nagy tanulmányát a *Vonzások és választások*-ról. Folyóirattal kísérletezik – az *Angelus Novus*-szal – de sikertelenül: a lap az első számot sem éri meg.

1922 Befejezi a *Vonzások és választások*-ról szóló tanulmányát. Magánórákat ad grafológiából.

1923 Frankfurtban tájékozódik a magántanárság lehetőségeiről. A *Szomorújáték*-tanulmánnyal – amelybe most kezd bele – kíván pályázni. Megismerkedik Theodor Wiesengrund-Adornóval és Max Horkheimerrel. Barátja, Scholem, kivándorol Jeruzsálembe. Rang közvetítésével kapcsolatba lép Hugo von Hofmannsthallal. Másodszor jut el Párizsba.

1923 Megjelennek Baudelaire-fordításai: Charles Baudelaire: *Tableaux Parisiens.* Walter Benjamin német fordításában és előszavával a műfordító feladatáról. Verlag von Richard Weissbach, Heidelberg, 1923.

1924 Capriban írja *Szomorújáték*-könyvét. Megismerkedik Aszja Lácisszal s belészeret. Lukács *Történelem és osztálytudat*-át, Lenint és Trockijt tanulmányozza.

1925 Hofmannstahl lapjában, a *Neue Deutsche Beiträge*-ben két folytatásban megjelenik a *Vonzások és választások*-ról írt tanulmánya.

1925 Rigában meglátogatja Aszja Lácisztt. Frankfurti magántanárságának terve megbukik.

1926 Párizsban tartózkodik fél évig. Együttműködik Ernst Blochhal. Elkezdi rendszeres irodalomkritikusi és recenzensi tevékenységét, amelyet haláláig folytat. Meglátogatja Aszja Lácisztt Moszkvában.

1927 Fölmerül a párizsi passzázsokról szóló mű gondolata. Megbízást kap Proust *Eltűnt idők*-jének fordítására. (Négy kötet meg is jelenik: 1928, Berlin; 1931, München.) Hasiskísérleteket végez saját magán Ernst Bloch és mások társaságában. Kísérleteit 1934-ig folytatja (részben meszkalinnal).

1928 Két könyve jelenik meg: *Einbahnstrasse.* Ernst Rowohlt

Verlag, Berlin, 1928. – *Ursprung des deutschen Trauerspiels.* Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1928.

1930 Elválik.

1932 Először jár Spanyolországban. Hosszabb időt tölt Ibizán.

1933 Hitler hatalomra jutása után emigrációba kényszerül. Először Párizsba megy, majd Spanyolországba, végül újra Párizsba, ahol letelepedik.

1934 Brechtnél tartózkodik Dániában. Az év végét és a következő év elejét San Remóban tölti. Családja ott él.

1935 Utolsó találkozás Blochhal Párizsban. Tagja lesz az Institut für Sozialforschungnak.

1936 Svájcban megjelenik levelekből összeállított gyűjteménye, a *Német emberek: Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen.* Detlef Holz válogatásában és bevezetőjével. Vita Nuova, Luzern, 1936. (Detlef Holz 1933 óta használt egyik álneve.)

1936 Másodszor látogatja meg Brechtet Dániában.

1938 Utolsó találkozás Scholemmal Párizsban. Utolsó látogatás Brechtnél. Utolsó találkozás Adornóval az év végén San Remóban. Önéletrajzán, a *Berlini gyermekévek*-en dolgozik.

1939 Szeptembertől októberig internálják Nièvre-be. New York-ban megjelenik a *Motívumok Baudelaire költészetében* című tanulmánya.

1940 Történetfilozófiai tézisein dolgozik. Horkheimer közvetítésére beutazási engedélyt kap az Egyesült Államokba. Spanyolországon keresztül próbál eljutni Amerikába. A menekülő csoportot feltartóztatják a francia–spanyol határon, Port Bou-ban. Szeptember 26-án este Benjamin öngyilkos lesz – másnap reggel hal meg.

UTÓSZÓ

Írta: Papp Zsolt

Walter Benjamin német történelemfilozófus és esztéta. Élt negyvennyolc évet.

„Pályafutás." A húszas évek derekán Goethe *Vonzások és választások* című regényéről készült vizsgálódásaiban a nagy befolyású Stefan George-kör szellemiségét kritizálja. Potenciális pártfogókat veszít.

Idővel a német barokk dráma eredetét kutatja, és az allegória kategóriájának átmentésére tesz kísérletet. Habilitációsnak szánt írását a frankfurti irodalomtörténész ítészbizottság „homályosnak" találja.

Kísérletek, betörni az „akadémiai pályára"; kudarccal végződnek.

A harmincas évek derekától több írása megjelenik századunk egyik legrangosabb társadalomfilozófiai kiadványában, a *Zeitschrift für Sozialforschung*-ban: francia írókról, nyelvszociológiáról, a műgyűjtő személyiségről, a műalkotás technikai reprodukálhatóságának kihatásairól. És – a jó barát, Theodor W. Adorno ellenvéleményezése nyomán – három év elhúzódással csupán egy fejezet lát napvilágot az életmű magvát alkotó, Baudelaire-rel és Párizzsal foglalkozó munkálatokból. Megint csak kifogások; elviek, bár egészen más irányulásból.

Benjamin „szabad kritikus" és „alkalmi fordító" a húszas-

harmincas évek elméleti baloldalán. Ismeretségi körén túl alig élvez figyelmet és megbecsülést. Lapterve csődbe megy. Apjával – hadd említsük e valamennyi kortársától kiemelt mozzanatot – folyamatos konfliktusban. Forrása – „Mammonnál többet akar a gyerek" – ezúttal nem távolítható el azon a kortársaknál szokásos módon, hogy a sikeres kereskedő szülő profitjából készséggel áldozna fia baloldali szimpátiáira.

Ismeretségek. Az első világháború előtt Berlinben részt vesz az iskolareformer Gustav Wyneken erősen nacionalista ifjúsági mozgalmában. Kiábrándul. A háború végén megismeri Ernst Blochot. A húszas években Hugo von Hofmannsthal a támogatója. Aszja Lacisz, lett újságírónő – egyben színész és rendező – felkelti érdeklődését a Szovjetunió iránt. Utazás. Megismeri Majakovszkijt és Bjelijt. Olvas – kiragadva – Bachofent, kinél felleli a „hajdankort", és Jungot, akinél megtalálja a „kollektív tudatalattit". Tanulmányozza Leszkov meséit és a lélek *kontra* ész hiszekegyében gondolkodó Klagest. Leveleket vált Rainer Maria Rilkével s a weimari parlamentarizmust a politikai jobboldalról bíráló Carl Schmittel. És nyíltan s visszatérően megvallja, mennyire sokra becsüli – „közeliként és megerősítőként" – a fiatal Lukács György *Történelem és osztálytudat*-át.

S e színskála tovább gazdagítható.

Hívások. Walter Benjaminhoz – a húszas évek elejétől – kérések s felszólítások érkeznek. 1922-ben hívja Gershom Scholem, a zsidó misztika történetének professzora s később kivándorló tudósa – Palesztinába; 1918-tól személyes jó barát. Benjamin értelmes alternatívának tartja a kivándorlást – és nem vándorol ki. 1929-ben ismeri meg Bertolt Brechtet. Brecht áttelepülni hívja Benjamint – a náci hatalomátvétel beárnyékol-

ta Németországból – a dániai Svendborgba. Benjamin értelmes alternatívának tartja Brechtet Dániába követni – és marad. 1934. Benjamin már Párizsban. A régi jó barát, Theodor W. Adorno nyaranta megérkezik Londonból, és hívja Benjamint: kövesse a „frankfurti iskolát" az amerikai emigrációba. A kérések – aztán felszólítások – 1938-ig ismétlődnek. Benjamin lehetséges alternatívának tartja a frankfurti gondolkodói kör irányulását – és nem hagyja el Párizst. Gyakran idézett szavai: „Európában sürgető védelemre szoruló pozíciók vannak." Időközben lerohanják Párizst. Nos hát: másfél évtized visszatérő, invenciózus s makacs kísérletei, Benjamint kiemelni az európai kontinens esélytelen és veszélyeztetett térségeiből, zátonyra futnak. Benjamin – a vonzódás és különbözés kettősségeiben oszcillálva – dönt: marad.

Öngyilkos lesz 1940. szeptember 26-án a spanyol–francia határon. Nem várja meg a másnapot, amikor a menekülők csoportja biztonságba jut.

Kínálkozik az összefüggés: Walter Benjamin nem kívánta – nem tudta? – elhagyni Európát. Előbb Németországot, majd inkább Párizst.

Ugyan miért nem?

Kínálkozik a szempont: Walter Benjamin nem maradt érzéketlen sem az eszkatologikus történelemlátás, sem a zsidó teológia, sem a marxi ihletésű plebejus kultúrfelvilágosítás iránt, miként a materialista dialektika vagy az európai polgári filozófia humanista tartalmait őrző s a filozófia új, nem kontemplatív feladatain gondolkodó „kritikai elmélet" iránt sem. Ám majd valamennyit megtartotta magától egy eszmei karnyújtás távolságában – karnyújtásnyira, már-már ölelésnyire, de nem közelebb. Ami közbül maradt: az ő volt, a sajátja.

Kérdezhetnénk: ugyan miért nem zárkózott fel valahova? Vagy: miért nem mélyítette elkötelezettségeit szorosabb esz-

mei és egzisztenciális azonosulásokká? Miért maradt meg kívülállónak – egyszerre tépelődő és magabiztos kívülállónak – egy csoportkohéziókban, klánszellemben, miliő-partikularitásokban önfenntartó és széteső korszakban? A tudós bio- s monográfiák személyét a frankfurti iskolához sorolják, s nem alaptalanul. Csak hát ott az a körülmény, hogy a frankfurti gondolkodói csoportosulás tagjainak jó részét nem is ismerte. Hogy az a levélváltás, amelyet Adornóval s mellette a harmincas évek végén futólag megismert Max Horkheimerrel folytatott, éppen arról a küzdelemről tanúskodik, amelyet az utóbbiak folytattak – Benjamin megnyeréséért. Kiterjedt levelezésanyagának tanúsága szerint szakadatlanul *óvják* különféle konkurrens baloldali eszmeáramlatok hatásától – miközben Benjamin maga szakadatlanul szaporítja az óvók számát, az őt féltők listáját. „Konokul ellenáll" az azonosulás- és követéskésztetéseknek – miközben elméleti poziciók sorát tartja megbecsülendőnek és elmélyítendőnek. Teszi ezt fenntartások sorozatával. Mégis úgy, hogy sosem érez elegendő kedvet vagy jogcímet magában a felvállalt áramlatok iránti kételyeinek megbolygató előterjesztésére. Milyen lehetett ez a csoportközi, periféria-vállaló életmód, és hogyan szabta meg a kifejezésmód és a szellemi elkötelezettségek alaprétegeit? Hogyan magyarázható a benjamini életműből kirajzolódó kép: személyek és irányzatok vonzásában – de soha nem élménytelen másodlagossággal? Személyek és irányzatok ellenlábasaként – de soha nem azok kíméletlen debatterjeként? S mindebben olyan gondolati összeszedettséggel és magabiztossággal, hogy idővel nem alaptalanul írják le róla: Benjamin az ex cathedra kijelentések filozófusa. Benjamin konstatál.

Nos, ha Benjamin gondolatirányai eltérőek voltak, s ha sorsa úgy alakult, hogy barátai távol maradtak egymástól, „megoldásként" kínálkozik egy kései „iskola-társától" javasolt ta-

nácskozás, amely még Benjamin szürrealizmus iránti vonzódását is beszámítja. „Szürrealista képzetként lejátszódhatna a jelenet: Scholem, Adorno és Brecht egy kerek asztal melletti békés szimpozionon ül, az asztal alatt Breton vagy Aragon gubbaszt, míg az ajtónál Wyneken áll, s így egybegyűlve látnánk őket egy dispután, amely, mondjuk, *Az utópia szelleméről* vagy *A szellem mint a lélek ellenlábasá*-ról folyik."* Tény: Benjamin életművét méltánytalan és szükségtelen olyan követelményeken mérni, amelyek valamilyen felhőtlen konzisztencia elvárásainak tesznek eleget. Benjamin eltérő irányokba mutató motívumokat kapcsolt össze – köztük a harmincas évek fordulóján megtalált s élete végéig fogódzópontot nyújtó Marx –, olyan motívumokat, amelyek egyesítésében aligha csak az idő előtt lezárult élet akadályozta meg. Benjamin életének nincs rejtélye, s ha van, körülbelül annyi, ami emberi helyzeteinek, életvitelének és életművének – mondjuk ki – lebilincselő sokszínűsége. Életmű? Benjamin „feladta a leckét" a történetfilozófia, a kultúrkritikai szociológia, az esztétikai értelmezés, a nyelvfilozófiai okfejtés, sőt a politikai szociológia számára. Életvitel? Megadta a fogalmat – „baloldali melankólia" – egy párton kívüli-belüli baloldali értelmiség nyugtalan önreflexiója számára.

Rejtély volna aztán, hogy egy középkelet-európai entellektüel számára a húszas-harmincas évek fordulóján vonzó volt – Párizs? Hogy Párizs Benjamin számára *több* volt, mint a száműzetés helye? A frankfurti gondolkodói kör nem kevés filozófusa szívesen foglalkozott francia gondolkodókkal, kiváltképp racionalizmusukkal és szkepszisükkel. Aztán Stendhallal, Valéryvel, Prousttal, másokkal. Benjamin viszont élni tudott

* J. Habermas: *Bewusstmachende oder rettende Kritik – Die Aktualität Walter Benjamins*. A *Zur Aktualität Walter Benjamins* című kötetben, szerk. S. Unseld. Frankfurt am Main, 1972. 176. old.

Párizsban. Horribile dictu: e városban eltöltötte valamely jóindulat, sőt már-már optimizmus a vállalhatatlan világ evilágiságai iránt. Számára Baudelaire és Párizs nem merőben ezoterikus élmény, nem egyszerűen a filozófiai-esztétikai kuriozitás tárgya volt, hanem munkásságát és életét meghatározó metaforikus keret. Nemes kötődés, pánpoétikus földhözragadtság. Hat évet töltött ebben a kiváltképpen európainak és kiváltképpen modernnek – fővárosnak és metropolisnak – észlelt közegben. Megszerette. Megigézte a *flaneur*, az a kószáló, aki élvkeresőn kóvályog Párizs árkádjai alatt – aki nem azonos a tömegemberrel! –, megkedvelte a passzázsokat, az átjárókat, a csatangolás exhibíciós és aszociális útvesztőit, egyszerre áruforgalmi, művészeti és politikai színtereit. E geográfiai – szociális – térség vállalása aztán végzetesnek bizonyult. Mégis itt látott neki régi terve beváltásának, a kiváltképpeni európai város erőterében kezdte el a modernek előtörténetének, a XIX. század kultúra-felhalmozásának okfejtő megírását. Kérdezzük még, hogy ilyen *engagement* esetén – a spanyol, olasz, francia, norvég terepeken tett utazásaiban egyaránt *otthonosan* mozgó – Benjamin számára ugyan mekkora vonzóereje lehetett az Egyesült Államoknak? Ugyan hogyan tudott volna adaptálódni az európai értelmiségi emigrációra természetes kényszerűséggel kirótt külügyi, igazságügyi, tömegkommunikációs és egyéb szolgálatokhoz? Idegenkedés, szorongás, lelkesültségnélküliség: így anticipálta amerikai jövőjét. Nem az ő világa volt.

Menjünk tovább. Úgy látszik, Benjamin elviselte, s talán szívesen vette, hogy barátai különböznek egymástól. Tegyük ehhez hozzá: a barátok – a túlélők – nem kevésbé szívesen abszolutizálták életművének egyik vagy másik oldalát. A frankfurti iskola Benjamin halála után keserű és sietős igyekvésbe kezd: adjuk meg az elismerést legalább most, legalább emlé-

kezetének.* A frankfurti filozófusok, amerikai emigrációjukból hazatérve, 1950 után elindítják műveinek kiadását. Ezzel elindul az értelmezések, a befolyáskeresések és -elhárítások folyamata. Benjamin iránt az elmúlt tizenöt évben ugrásszerűen megnő az érdeklődés. Egy talányos és nem egykönnyen áttekinthető szerzőről – a német polgári filozófiák hagyományos alakzatának előrehaladó szétesése közepette – kiderül, hogy aktuális. Az az értetlenség és új típusú szenzibilitás, amelyet a hatvanas évek proteszt-generációja artikulál a magas technikai fejlettség mellett és ellenére fennálló s újratermelődő foglalkozási kényszer, munkaáldozat, versengés-etika és pótlék-kielégülések ellenében, támpontokat lel Benjaminnál – Marcuse nemcsak meglátásait, de kulcskifejezéseit is átemeli –, és olvasottsága meghökkentő módon nem lankad a hetvenes évek megváltozott körülményei között sem. Ám Walter Benjamin hatástörténete – vitatörténet. E vitatörténet lényege – kinek-kinek meggyőződése? ízlése? hajlama? elfogultsága? csoportmentalitása? szerint –: hogyan tartsuk Walter Benjamin egyes „mozzanatait" egymástól távol? Hogyan közömbösítsük az egyiket a másik hatályosságának kiemelésével? Nyugat-Németországban a hatvanas évek végére Benjamin körül frontok polarizálódnak. Egymás után látnak napvilágot a *baloldali teória* szimultán futó s rivalizáló önértelmezései *felől* az „igazi" Benjamint megtalálni vélő, kisajátító s felzárkóztató interpretációk. Említsünk meg néhányat. E vitában Gershom Scholem önmagát képviselte, kevéssé vitázón, annál hajlíthatatlanabbul.** Adorno, amíg élt, a kiadásokat gondozta és

* *Über den Begriff der Geschichte – Walter Benjamin zum Gedächtnis.* Az Institut für Sozialforschung kiadása. Los Angeles, 1942.

** G. Scholem: *Walter Benjamin und seine Engel.* A *Zur Akutalität Walter Benjamins* című kötetben. Id. kiad., 87–139. old. – G. Scholem: *Walter Benjamin – Die Geschichte einer Freundschaft.* Frankfurt am Main. 1975.

bevezette, s megjelentette a levelezést. Halála után – a hetvenes évekre – szerepét, az örökös vitázó s az útkísérő partner szerepét átvették fiatalabb filozófiatörténészek.* Brecht hatását kiemelve és Benjamin kései munkáit új, nem osztályharcmentes perspektívába helyezve léptek fel marxista kultúra-teoretikusok, kíméletlenül szóvá téve a frankfurti iskola részéről Benjaminra gyakorolt befolyás kényszerítő jellegét.** Az 1968-as nyugatnémet szociológus-kongresszus – a legnagyobb jelentőségű a második világháború óta, aligha elválaszthatóan a diákmozgalmak okozta elméleti fellendüléstől – a kései kapitalizmus kultúrdiagnózisát Walter Benjaminra kívánta alapozni.*** A fiatalkori, Wyneken-féle újkonzervativizmust mint meghatározót emelte ki Benjaminnál a közelmúltban elhunyt történésznő, Hannah Arendt, árnyalva-csökkentve mind a marxista, mind a zsidó-eszkatologikus baráti-eszmei befolyás jelentőségét.° Új s némileg szintetizáló igényű Benjamin-képek születnek a hetvenes évek derekán és második felében,°° miközben egymást érik az újabb s újabb kiadások, a biográfiák és bibliográfiák.

* Th. W. Adorno: *Über Walter Benjamin.* Frankfurt am Main, 1970. – H. Schweppenhäuser: *Einleitung zu W. Benjamin: Über Haschisch.* Frankfurt am Main, 1972. – H. Schweppenhäuser: *Tractanda. Beiträge zur kritischen Theorie der Kultur und Gesellschaft.* Frankfurt am Main, 1972. – R. Tiedemann: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins.* Frankfurt am Main, 1965. 2. kiad. 1973.

** H. Lethen: *Zur materialistischen Kunsttheorie Walter Benjamins.* In: *Alternative* 56–57. sz. (1967). – H. Brenner: *Die Lesbarkeit der Bilder. Skizzen zum Passagenentwurf.* In: *Alternative* 59–60. sz. (1968). – M. Scharang: *Zur Emanzipation der Kunst.* Neuwied, 1971. – H. H. Holz: *Vom Kunstwerk zur Ware.* Neuwied, 1972.

*** J. Taubes: *Kultur und Ideologie.* A *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft* című kötetben, szerk. Th. W. Adorno. Stuttgart, 1969. 117–139. old.

° H. Arendt: *Benjamin, Brecht. Zwei Essays.* München, 1971.

°° Lásd Martin Jay monográfikus munkáját: *Dialektische Phantasie. Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts für Sozialforschung 1923–1950.* Frankfurt am Main, 1976. Angolul 1973. – Az utószó több ponton támaszkodik Habermas korábban említett tanulmányára és Jay könyvére.

Ez a kötet nem az első magyar nyelvű Benjamin-bemutatkozás,* bevezetője nem az első Benjamin-kommentár.** A mostani válogatás sajátja: egy történetfilozófiai ív kezdő és végpontjai közé fogni a Benjamin-féle irodalomtörténetet, esztétikát és kultúrszociológiát. Az utóbbiakat tehát – így a Goethe-regény kapcsán írt tanulmányt, *A német szomorújáték eredeté*-t, az *Egyirányú utcá*-t, *A második császárság Párizsa Baudelaire*-nél című írásokat – programatikus értékű történetfilozófiai esszék s részben recenziók övezik. Az alábbiakban megkíséreljük főbb vonalaiban összefogni a történetfilozófiai intenciót s a kifejezésmód csöppet sem véletlen sajátszerűségeit, majd futólag támpontokat próbálunk adni a Benjamin-féle kultúra-értelmezés és nyelvfilozófia áttekintéséhez. Végül néhány szót e kérdéshez: Benjamin aktualitása?

Történetfilozófia. Szokatlan szellemi erőfeszítések tanúja lesz a kötet marxi s netán hegeli gondolatkörben iskolázott olvasója. Találkozni fog egy gondolkodóval, akire – „frankfurti kortársaival" összevetve – alig hatott Hegel, s még kevésbé a világtörténelem előrehaladásként, iránnyal jellemezhető folyamatként való felfogása. Akire hatott Marx, de a megszokottól igencsak eltérő értelemben. Mert nem hatott abban az értelemben, hogy Benjamin a történelmet az emberi nem munka útján történő önteremtése és önkifejezése közegeként fogta volna fel. Nem hatott abban a *vulgármarxista* értelemben, amely a munkában merőben a természet feletti uralom kiterjesztését látja, és önmegvalósításon merőben a megsokszorozott termelőerők útján előállított bőséget és gazdagságot érti

* W. Benjamin: *Kommentár és prófécia.* Gondolat, 1969.

** Lásd Zoltai Dénes előszavát a fenti kötethez, valamint Radnóti Sándor átfogó tanulmányát: *Walter Benjamin esztétikája.* In: *Magyar Filozófiai Szemle,* [illegible] és 4–5. sz.

– s amely a társadalmi élet és együttműködés ezzel párhuzamosan futó visszalépéseivel, pontosabban a katasztrófák és a barbárság megújulásának lehetőségeivel nem számol. Más szóval Benjamin számára nem minősült haladásnak az a haladás, amelyet pusztán a pozitív tudás kiterjesztésének útján érnek el. Nem érdemesítette iránnyal jellemezhető, fejlődésszerű folyamat rangjára azt a történelmet, amely a technikai hatékonyság mindenható és mindenek fölött való kritériumát tekinti önmaga mércéjének. Röviden: ezzel már kezünkben kései sikerének titka. Bár e meglátásaival már korában sem állt egyedül.

Némileg modernizáló megfogalmazással: Benjamin számára kézenfekvő és nyomasztó volt annak a körülménynek az észlelése, hogy az emberiség története annak a növekvő szakadéknak a története, amelynek egyik partján az instrumentális tudás robbanásszerű, exponenciális jellegű „megugrása" áll, a másik oldalon pedig az emberi szükségletek interpretálására és társadalmasítására szolgáló kultúrközegeknek a megfogyatkozása s még inkább elsajátítatlansága található. A világ az újkor óta a célracionális cselekvés dimenziójában „halad" előre, ám ennek a dimenziónak *nincs érintkezési pontja* az emberiség szellemi és kulturális örökségének megbecsülésével, megőrzésével és emberi illetékességbe vonásával. A „külső természet" társadalmasítását szolgáló instrumentális és technológiai tudás – a mágikus és mitikus világátélés történelmi megtorpanása s kihunyása óta – *levált* a „belső természet" társadalmasításának instrumentáriumáról, s az utóbbira szolgáló eszközök, a mitikus világképek, a vallások és a művészetek mindinkább belesüppednek egy visszahozhatatlannak tűnő történelmi múlt időbe. Nem tárgyai társadalmi tapasztalásunknak, amelyet fokozódó egyoldalúság és atomizáltság jellemez. Nem szolgálják a világ értelmezését, történetük a növekvő

szekularizálódás története, amelynek végpontja emberi identitásvesztés. A hagyományos világképek felbomlottak, „isten halott", a vallás privát ügy – aztán: halottak a filozófiák is, mert vagy ideológiák formájában akarják megmagyarázni a világot, vagy empirisztikus és racionalisztikus formát öltve a természet fizikai és más meghódítását szolgáló technikai-pozitív tudással szövetkeznek. A művészet rezervátummá lett: potenciális kielégülést nyújt ama szükségletek számára, amelyek a polgári társadalom életfolyamataiban „illegálissá", haszontalanná lettek. E nagy identifikációs formák kiesésével: tanácstalanság és – mondjuk így – azonosulási válság.

Mi a megoldás? Itt következik a Benjamin-féle válasz specialitása. Nos, ha a célracionális cselekvés kiterebélyesedése nem nyújt garanciákat a kulturális integráció történeti mintáinak továbbélésére, s ha e kulturális integrációs szerkezetek önmaguktól képtelenek kiváltani a velük való azonosulást – akkor a filozófia feladata a *mentés*. Benjamin történelem- és kultúrfilozófiájának summája: remény a múlt megmenthetőségében. (Kritikusai szavával: utópia, amely a múlt felé irányul.) Remény, mely tekintetét nem „előre", hanem a már megalkotottra és annak visszahozhatóságára irányítja. Re-messianisztikus pillantás, re-eszkatológia: a történelem fennmaradásához és a társadalom emberi integráltságához megkívánt s *már megalkotott* tartalmak megvilágosító-beláttató erejű megidézése a feladat. Remény ez, mert nincsenek automatikus biztosítékai a megidézhetőségnek. Sőt egyre csappan az emberiségnek az az emlékező – messianisztikus! – ereje, amelyre a megoldást áhító múlt igényt emel. Ez az erőfeszítés konzerváló – ha tetszik, konzervatív, persze nem köznapi értelemben –, és éppen megsokszorozása a tennivaló, mert a múlt visszahozhatatlan képei vagy azzal fenyegetnek, hogy eltűnnek, vagy azzal – ami ugyancsak előfordul –, hogy kultúrdokumen-

tumokból a barbárság dokumentumaivá válnak. A múlt igényt emel önnön aktualizálhatóságára – ami Benjaminnál nem a német historizmus és romantika értelmében vevődik –, és ha ezt az igényt a jelen elhibázza, akkor mind a hagyományt, mind annak potenciális átélőit veszély fenyegeti.

A veszély jelenvaló. Benjamin: kihaltak a mesélők, azok, akik korábban nemzedékről nemzedékre – miként egy gyűrűt – adták át maguk és eleik tapasztalását. Az első világháború és a technikai fejlődés jóvoltából iszonyú mértékben kibontakozott a „szegénylelkűség". Az a szorongató „eszmei gazdagság", amely az asztrológia, a jógabölcsesség, a christian science, a kiromantia, a vegetariánizmus, a gnózis, a spiritualizmus formáiban nyer teret, pontosan megfelel ennek a szegénylelkűségnek. Ezen az inadekvát reneszánszon mutatkozik meg a legjobban az emberi tapasztalás elszegényesedése, és kiderül: mit ér az az egész képzési-kulturális gazdagság, amit az emberiség felhalmozott, ha nélkülözzük azt a tapasztalást, amely összeköthetne vele. A tapasztalati elszegényedés – jele az új barbárság beköszöntének – persze elválaszthatatlan attól, hogy a köznapi életük végtelen komplikációiba s uralhatatlanságába belefáradt emberek meg is akarnak szabadulni a tapasztalástól. Beletörődnek szükségleteik megvesztegetően egyszerű interpretációjába s a világ legalább szuperkomfortos átélésébe. Ami viszont együtt jár azzal, hogy az emberiség szellemi örökségének egyik darabját a másik után adják fel. Beérjük az „újjal" és a kevéssel. Nem biztosított a kultúra továbbélése.

Ez a helyzet katasztrofális – mondja Benjamin –, és a történelem folyamatossága ennek a katasztrófának az előkészítésében és elmélyítésében mutatkozik meg. A történelem kontinuitása a katasztrófa, az elviselhetetlen élet visszatérésének örökös lehetősége. A katasztrófa ekként üres idő, minőség-nél-

küliség, értelemhiány, nemtelen azonosulások. Ám ennek a holt időnek a testén időnként törések, repedések mutatkoznak. E repedések mintaértékűek, és a történeti fennmaradást és helytállást szolgáló visszaidentifikációnak ezekhez a repedésekhez kell igazodnia. Mi hát e repedés? Az a pillanat s történelmi szituáció, amelyben az idő megáll, és nyugalmi helyzethez jut. A repedés a most-idő.

Hallgassuk csak:

„A történelem olyan konstrukció tárgya, mely nem a homogén és üres, hanem a Most-tal kitöltött időben megy végbe. Robespierre számára az antik Róma Most-tal telített múlt volt, amelyet kiszakított a történelem kontinuumából. A francia forradalom a föltámadt Rómának gondolta magát. Úgy idézte a régi Rómát, mint ahogy a divat idéz valamilyen múltbeli viseletet. A divat szimatot fog arra, ami aktuális, bárhol bujkál az a Valaha bozótjában. Tigrisugrással veti magát a múltba. Csakhogy egy olyan arénában, ahol az uralkodó osztály parancsol. De ha ugyanez az ugrás a történelem szabad ege alatt megy végbe, akkor dialektikus ugrás lesz belőle, aminek Marx fogta föl a forradalmat."

S tovább, amit nem lehet saját szavakkal visszaadni:

„Cselekvésük pillanatában a forradalmi osztályok tudatában vannak, hogy átszakítják a történelem kontinuumát. A nagy forradalom új naptárt vezetett be. Az új naptár első napja időbeli útlevágás a történelemben. S lényegében véve ugyanez a nap tér vissza az ünnepnapoknak, a megemlékezés napjainak alakjában. A naptárak tehát nem úgy mérik az időt, mint az órák. Olyan történelmi tudatnak az emlékművei, amelynek Európában száz év óta a legcsekélyebb nyoma sem látható. A júliusi forradalomban még volt egy közjáték, amikor is jogaiba lépett ez a tudat. A harcok első napjának estéjén az

történt, hogy Párizs több helyén egymástól függetlenül és egyidőben szétlőtték a toronyórákat."

A most-idő valamely forradalmi jelen. Törés az időfolyam kontinuitásán. Benne a múlt villámcsapásszerűen jelenné lesz, az „óráktól" mért idő üres folyamatossága megtörik, és új időszámítás kerül bevezetésre. Re-eszkatológia? Igen, amennyiben nem a holnap, nem az ideális jövő, mint inkább a jelen számára értékes és érvényes múlt mába transzformálása a cél. Ugyanis e múlt – számos objektivációjában – *már* tartalmaz oly utalásokat, vágy- s fantáziaképeket, amelyek egy méltó jövőre vonatkoznak. Történelemfelfogásom – mondja az „eljövendő" filozófiában gondolkodó fiatal Benjamin – nem az idők végtelenségébe veti bizalmát. Olyan szemlélet inkább, amely szerint a korábbi korszakoknak s gondolkodóiknak utópikus képeiben – ezekben a megőrződő és megőrzendő gyújtópontokban – már jelen vannak a végállapot elemei. Csak hát az egyes korszakokba beleágyazódva, ezek az „elemek" nem bizonyulnak „haladási tendenciáknak", sokkal inkább veszélyeztetett, érvényüket vesztő s nevetség tárgyává váló alkotások. Ki kell őket „emelni", bármennyire is gyengül ez irányú képességünk, bármennyire is „maradványokban-cserepekben" őrződnek tovább.

Következik mindebből, hogy a Benjamin-féle kultúrkritika – előrebocsátva – nem mint ideológiakritika viszonyul tárgyához. Mit jelent ez? Annak az elemzési aspektusnak az *elkerülését*, amely leleplezően-denunciálóan fordul a világnézetekhez és műalkotásokhoz. Feltárva bennük, hogy egy elviselhetetlen világ ideális igazolását és elfogadtatását szolgálják. Benjamin viszont ezt gondolhatta: ha feltárom, mondjuk, a „szépről", hogy olyan kultúrobjektiváció, amely egy elviselhetetlen társadalomban konstituál hamis konformitást – akkor *mi marad?* Ezért elkerülendő – véleménye szerint – az a kritika, amely

a művek mortifikációja. Érvénytelenné nyilvánítása, halálos megbántása, megsemmisítése. A megmentő kritika viszont azért nyúl a múltba, hogy belőle elmúlásnak kitett fenoméneket emeljen ki – amilyenek az utópiák –, s hogy felmutassa a történelemnek mint holt időnek és szenvedéstörténetnek expozícióit. Utóbbira szolgál az allegória kategóriája, amelyhez a barokk szomorújáték kutatása során fordul. Az allegória megdermedt őstáj, figuratív léleknélküliség, amelyben a megváltást nélkülöző történelem elhalálozó arca mutatkozik meg. Az allegória a szenvedésnek, az elnyomottnak, a kiengesztelhetetlennek, az eltévelyedettnek, a negatívnak a tapasztalását fejezi ki. Benne tépelődés és megmeredt nyugtalanság van jelen, amely nem ismer fejlődést, boldogságot, megbékélést és beteljesedést, s mint ilyen, kifejezi az elviselhetetlen tartósságát, a dicstelenség kontinuitását. Benjamin antievolucionista történelemfelfogásának megfelelően nem lehet kritika tárgyává: ahol a történelem holt idők és most-idők kiszámíthatatlan egymásutánjának diszkontinuitásában mozog, ott ezek kifejeződéseit kell számba venni és felmutatni – nem „megfejteni", „leleplezni" és „meghaladni", hiszen mindez valamilyen irányt, valamely kiteljesedést feltételez. Benjamin kritikája ezért „kiemel": az arra érdemesnek bizonyulót megfosztja merőben esetleges elő- és utótörténetétől, s áthelyezi egy ideális világ, még inkább egy most-idő színterébe.

A probléma azonban nemcsak az, hogy a célracionális és technikailag hatékony cselekvés dimenziójában önáltatóan „haladásnak" gondolt történelem érzéketlen a múlt emberi léptékű identifikációs rendszereinek működtetésében. Hanem, hogy a célracionalitás mércéje szerint berendezkedő társadalom az emberi életet mindig visszatérő egyformaságra kényszeríti. A kapitalizmus előhozza és elmélyíti az élet „modernizálását", ami Benjamin szerint nem más, mint az emberi

nem fogva tartása a puszta élés és túlélés újratermelésének körben forgásában. (Ezt „fedezte fel" Benjaminban a hatvanas évek végének nyugatnémet diákmozgalma, ez a gondolat – a körben forgó köznapiság kényszerű szenzibilitás- és elvágyódás-mentessége – rejlik a Marcuse-féle *egydimenzionalitás* hátterében.) Ez a sors mitikus, mert az egyformaság újratermelésének parancsuralma alatt áll. Ebben az összefüggésben lesz érthető Benjamin vonzódása Baudelaire és általában a modern művészet – benne kiváltképpen a szürrealisták – irányában. Ahol „áttörik" a mitikus ismétlődési kényszerűségeket, s ezt összekapcsolják a múlt – archaikus, utópikus, dialektikus, profetikus – tartalmainak átmentésével. A „modern művészet" ekképpen úgy jár el, amint Robespierre tette az antik Rómával. Megteremti azt a művészi szenzibilitást, amely a múlt már lejátszódott utópikus tapasztalását „kiszakítja" a jelen számára, s ezzel megújítja és „olvashatóvá teszi" a tradíciót. Hogy ez a megújulás képes volna a mitikus sors instrumentális öngyámolításának leállítására: ez persze nagyon is kétséges. Mindegy. A művészetek története mindenképpen a „veszélyeztetett tradíció" állományához tartozik, amely a modernekben megpróbálja önnön megújított tapasztalhatóságát előállítani. Ezért érdemel – előtörténetével együtt – megkülönböztetett figyelmet.

Említsük itt meg anélkül, hogy belemélyednénk: ez a történelemfilozófia igencsak távol állt – egyező antihegeliánizmusuk ellenére – akár egy Horkheimer, akár egy Adorno történelemszemléletétől. Ám egy intenció megegyezett. Az, hogy történelem- és társadalomelméletükben természetes magától értetődéssel integrálták a kultúra-értelmezést, a művészetfilozófiát, a kultúrkritikát. S mivel ezek az egyezések eléggé kevés számúak, ne menjünk el szó nélkül még egy körülmény mellett.

Stílus. Szándék, amely a jelentől előhívott és újraidentifikációra érdemesnek nyilvánított múlt megszólaltatására irányul: szükségképpen analógiákban gondolkodik. Benjaminnál ugyan nemcsak ez magyarázza az analógiás – még inkább: megfelelésekben, korrespondenciákban testet öltő – kifejezésmódot, hanem a jelen környezet hiteles lejátszására szolgáló mimetikus képesség megőrzése is, amire még visszatérünk. Ám érdemes utalni arra, hogy a frankfurti iskola kritikai elmélete – s itt a rokon vonás – nagy súlyt fektetett saját rendszerellenes mivoltára. Miért? Mert minden általánosító és logikai konzisztenciára törekvő elmélet – mondták – a fennálló valóság fogalmi reprodukálása. A fennálló valóság viszont elidegenült, s ha így van, akkor elhárítandó az a fogalmi szisztematika is, amely ennek felszínét rögzíti, látszatait nem töri át, s ekképpen a fennálló kanonizálása. Ennek az antiszisztematikus tartásnak következménye a metaforikus nyelv előtérbe kerülése. De nemcsak ez. Martin Jay megfigyelése igencsak helytállónak látszik: Benjamin jellegzetes megjegyzése: „Ami örökkönvaló, az inkább egy ruhafodor, s kevésbé az eszme" – mottója lehetne a kritikai elméletnek. Amint mottója lehetne Horkheimer mondata: „A probléma nem az, hogy a rágógumi aláaknázza a metafizikát, hanem hogy maga lesz metafizikává. A feladat az, hogy ezt megvilágítsuk." Ami a tartalmi mondandót leszámítva szemet szúr: az absztrakt és a köznapi kategóriák természetes egymás mellé állítása és összekapcsolása. A kritikai elmélet – a meglevő véleménykülönbségek ellenére – közös volt abban, hogy szerzői egyoldalúnak s megvilágosító érték nélkülinek érezték a filozófia hagyományos nyelvezetét, és a konkrét köznapiság nyelvezetét megpróbálták bevezetni az „absztrakt" okfejtésekbe.

Nem más a helyzet Benjamin művészi prózához közelítő filozófiai stílusa esetében sem. S amire még érdemes felfigyel-

ni: nem egy nagyobb lélegzetű filozófiai-esztétikai tanulmánya olyanképpen kezdődik-formálódik, mint éppen az általa elemzett barokk formaadás. Hosszú, sőt vég nélküli nekikészülődés, már-már „köntörfalazás" és „élveteg vonakodás", mígnem a készülődések mögül példátlan magabiztossággal és öszszeszedettséggel villan elő „az épület felhúzott fala", a gondolat faktúrája, a találó megállapítás. A stílus azonban – vagy mondjuk így: a forma, benne a fent említettekkel –, amelybe a benjamini történetfilozófia s még inkább kultúra-értelmezés öltözött, mondanivalójának és hatásának elválaszthatatlan része. Benjamin úgy lett a német nyelv egyik alighanem legnagyobb stilisztája, hogy közben az adott társadalom iránt táplált ellenszenvét képes volt átvinni annak nyelvi közegébe is. S ha ez nem is ment el nála odáig, hogy a nyelvelemzés – pontosabban a nyelvi elkorcsosulás elemzése – útján készítsen kapitalizmus-karikatúrákat (miként kortársa, az osztrák Karl Kraus), ellenérzéseit két irányban is kifejezésre juttatta. Egyrészt elutasította a hagyományos filozófiai „tolvajnyelvet" mint „selyemfiú-nyelvet", másfelől igen rossz véleménnyel volt arról a „jámbor épületességről", amely a gondolkodástól „egyszerűséget" és „közérthetőséget" követel, s egyúttal az „egyszerű élet" dicséretét zengi. Egy bonyolult és áttekinthetetlen társadalom viszonyai között a nyelvi egyszerűség követelése a fennálló viszonyokkal konform, azokat kritikátlanul elfogadó életmód igenlését jelenti. A kritikai elmélet tudós és keresett bonyolultsága ezért körülbelül abból fakad, hogy – részben – képtelenség „egyszerű szavakkal" visszaadni a „lényeget", mivel a lényeg az „egészben" rejlik és belőle következik, az egész viszont éppen az egyszerűségek kifordítása; részben abból a belátásból – Adorno s Benjamin esetében –, hogy az írásnak arra kell törekednie, hogy valamennyi mondata a kifejezni kívánt probléma egészétől közvetített legyen; ami vé-

gül az olvasó felé azt a szándékot jelzi, hogy e bonyolultságban ne az érthetővé tételre való képtelenséget lássa, mint inkább az átláthatatlan világ átláthatóvá – transzparenssé – tételére igyekvő kísérletet, amit neki, az olvasónak, az íróval együtt végig kell játszania. (Ismeretes, hogy Adorno – más vonatkozásban – nyíltan megfogalmazta ezt az elképzelést, amikor azt írta, hogy Schönberg zenéjének hallgatásakor a hallgatótól megköveteltetik a zene belső mozgásának „spontán együtt komponálása". Az „együtt komponálás" a puszta szemlélődés helyébe a ténykedést állítja. A szándék világos: a köznapi gondolkodás tétlen és viszonyítatlan, s ekként tételező jellegét kellett – kellett volna – egy önvizsgáló, reflexív s kritikai társadalomtudattá átalakítani.)

Művészetfilozófia. Benjamin persze ismer kontinuitást, és ez a kontinuitás nála a csodátlanítás folyamatossága. A profán tudás kiterjedése ez, és az ismeretek hasznosíthatóságához, a technika hatékonyságához való mindenoldalú adaptáció. E világtörténelmi racionalizációs folyamat eredménye pedig nemcsak a múlt identifikációs rendszereinek meggyengülése, s nem is csupán az új termelési mód kiterjedésén megalapozódó mitikusan körben forgó és szenzibilitásmentes életmód. E folyamat része és eredménye a csodátlanítás: a művészet deritualizálása és autonómmá válása. A gondolat ismert: míg az „ősidőkben" a műalkotás nem mint művészeti alkotás volt számon tartott, hanem mint eszköz a mágikus cselekvésben, addig „manapság" a műalkotás e praktikus orientáltságoktól függetlenedett, új funkciókkal felruházott képződménnyé lesz, amelynek „abszolút súlya" abból fakad, hogy – kiállítási érték. E folyamat végkifejletét és Benjamin értelmező hozzájárulását Jürgen Habermas a következőkben összegezi: Az autonóm művészet abban a folyamatban és mértékben rendeződik

be, amelyben létrejön a polgári társadalom: a magánérintkezésnek az az „alrendszere”, amely mind a gazdasági életet, mind a politikai cselekvés dimenzióját elválasztja, függetleníti a kulturális szférától. S ezzel a „kulturális” történetében először válik „szférává”. A korábbi azonosulási minták – mítoszok, vallás – helyére a polgári osztályra vonatkoztatott „egyenlő csere” liberális alapideológiája lép, és a művészetek szabaddá válnak valamennyi korábbi praktikus-rituális, identifikáció-teremtő felhasználási módtól. A XVII–XVIII. századtól konstituálódó polgári olvasó, színháznéző, kiállításra és koncertre járó publikum számára a kultikus-vallási-politikus kötöttségeitől megszabadított és áruvá vált művészet a *magánélvezet* tárgyává lesz. Ám éppen az a folyamat, amelynek a művészet önállósulását köszönheti, vezet a művészet felszámolásához. Benjamin: már a XIX. században megmutatkozik, hogy a „magánélvező” polgári magánemberek publikumát felváltják a dolgozó tömegek nagyvárosi kollektívái.

Ezért kell Párizsra koncentrálni: mint nagyvárosra és mint a polgári művészet avantgardista transzformációjának, azaz az autonóm művészet megszűnési folyamatának színterére. E változások Benjamin szerint – csodátlanítás! – a reprodukciós technika forradalmasításának eredményei. A festészet és a fényképezés funkciójának összehasonlításán bemutatja a XIX. századdal előnyomuló technikák következményeit: ezek az öntés, vésés, fametszés, rézmetszetkészítés és kőnyomás hagyományos lenyomatkészítési eljárásaival szemben minőségileg új fokozatot jelentenek, amelyet talán csak a könyvnyomtatással lehet összehasonlítani. A hanglemez, a film és a rádió példáin – az elektronikus médiumok belépésével – pedig megfigyelhető e folyamat rendkívüli felgyorsulása. A reprodukciós technikák mármost behatolnak a műalkotás belső struktúrájába. A mű egyfelől elveszti azt, ami tér-időbeli individualitása,

másrészt nyer azon, ami dokumentáris autentikussága. Időbeli struktúrájának jellemzője a mulandóság és az ismételhetőség lesz: ez lép az autonóm műalkotásra jellemző időstruktúra egyszerisége és tartóssága helyébe. Ezzel széttörik az aura: „egy távolság egyszeri megjelenése", az alkotásoknak – kiváltképpen képzőművészetieknek – „egyszeri nimbuszt" kölcsönző *hic et nunc*. A műalkotásokkal szembeni magatartás új formái jönnek létre: az aurájukból kivetkőzött alkotások „közelebb" kerülnek a társadalom kollektíváihoz, amennyiben az érzékszervek és az alkotás közé csúsztatott technikai közvetítő eszközök a tárgyakat pontosan és realista módon képezik le. Az autentikussághoz megköveteltetik még olyan eszközök konstruktív bevezetése, mint a montázs és az irodalmi interpretáció. (Benjamin szükségesnek látta a fényképek felirattal való ellátását. Sőt még a zenéhez is „szavakat" akart fűzni, már ha az „politikus funkciót" kíván betölteni.)

Benjamin nézeteinek jobb megértése kedvéért vessük közbe: ezzel az értelmezésével eléggé egyedül állt a frankfurti iskola gondolkozói között. Az eltéréseket jól mutatja akár Marcuse,* akár Löwenthal** idevágó írásainak szemügyrevétele. Ám a fenti folyamat jelzett bemutatásának és értékelésének kiváltképpen Adorno*** mondott ellent. Számára a világ csodátlanításával előálló tömegkultúra és az új reprodukciós technikákkal létrejövő tömegművészet *a* művészetnek a degenerálódását jelentette. Mert bár a piac tette először lehetővé a művészet önállósulását, ez a folyamat egy hamis tudatot ontologizáló kultúripar létrejöttéhez vezetett. A kultúripar ter-

* H. Marcuse: *Über den affirmativen Charakter der Kultur* (1937). A szerző *Kultur und Gesellschaft* című gyűjteményében. Frankfurt am Main, 1965. I. köt. 56–102. old.
** L. Löwenthal: *Irodalom és társadalom*. Gondolat, 1973.
*** Th. W. Adorno: *Über Jazz* (1936). – Th. W. Adorno: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938). – M. Horkheimer és Th. W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam, 1947.

mékeiben pedig – film, magazinok, illusztrált újságok, rádió, majd televízió, bestseller irodalom, életrajzi regények – egy társadalmi ideológia rendezkedik be. Ez az ideológia saját nem-igazságát éppen egy tökéletlen társadalom olyan konfekcionálása útján terjeszti el, amely az emberekre a *fogyasztó* beállítódását kényszeríti rá. A fogyasztói beállítódás – a művészet áruként való fogyasztása – „szintetikus azonosulást" eredményez éppen azokkal a normákkal és viszonyokkal, amelyek névtelenül a kultúripar termékei mögött állnak. A fogyasztói beállítódás „naiv azonosulás" egy „esztelen szituációval", mert a tömegtársadalom amúgy is tapasztalás nélküli (!) gondolkodását csak felerősíti a kultúripar termékeiben szállított pszeudorealitás. Az ember mint néző a vásznon és a képernyőn a boldogokat, egészségeseket és erőseket látja – saját magaként. A kultúripar pedig azt propagálja, hogy a publikum és a filmvászon alanyai ugyanannak a nemnek a sarjai. Hogy a publikum a látottakkal a behelyettesíthetőség és egyenértékűség viszonyában van. Ebben az „egyformaságban" azonban – mondja Adorno – áthághatatlan szétválasztottság testesül meg. A „tökéletes hasonlóság" valójában abszolút különbség. Ezért csalás. Éppígy csalás a szórakozás, amelynek szükségletét megint csak a kultúripar állítja elő. A tömegek számára az irodalmi műből – szüzsé, az olajnyomatból – szem elé tárt ínyencség lesz; miként a pudingport a lefestett puding útján dicsérik fel. „Üzleti felpörgetettség, ügynöki rádumálás, a vásár sivalkodó kóklersége": ez a kultúripar atmoszférája. Üzlet és szórakozás affinis, tulajdon értelmük a társadalom apológiája. Aki elégedett, az egyetért. Az elégedettséghez szórakozás kívántatik meg: ami megfeledkezés a mutatkozó szenvedésekről. Alapja a tehetetlenség.

Menekülés ez az ellenállás utolsó gondolatától is: a szórakozás – a kultúripar – a gondolkodástól mint negációtól és a

tapasztalástól mint az elidegenedés észlelésétől való eltávolítás. Lényege – és itt az ellenvélemény –, hogy mindent a *megszokottság* s ezzel a *belenyugvás szintjére* szállít le. A tömegművészet a művészet művészietlenítése, a művészetek történetének parodisztikus befejezése: azt sugalmazza az embereknek, hogy „légy, ami vagy", s ezzel pusztán megduplázza a fennálló állapotokat, minden rajta túlmutató felmutatása nélkül és minden kritika elmellőzésével. Kultúripar és hatalom frigyre lép, s frigyükből előáll egy spiritualista pozitivizmus: a realitás önmaga ideológiájává lesz, a lét „megállapítása" egyenértékű lesz „értelmessé nyilvánításával". A művészet megszüntetése „hamis megszüntetés", mert igazságigényét és kritikai intencióját likvidálják. Az „igaz" mozzanata – amúgy is pillanatnyi volt csupán a polgári kultúra kialakulástörténetében – kimúlt a „felvilágosodás dialektikájában". Adorno: az igaz mozzanatok vagy *exoterikusan* vagy *sehogy se* menthetők meg. Ami bevethető: a művészet utópikus-transzcendáló impulzusa, amennyiben előzetes ízlést formál egy új, uralommentes társadalom előkészítéseként. Bevethetők a modernek, mint Kafka és Schönberg. De nem a tömegművészet, mert ez a kultúripartól és piactól előzetesen meghatározott szükséglet- és beállítódás-struktúrát fogadtat el a fogyasztóval, és a technikai reprodukálhatóság útján olyan funkciót gyakorolhat, amely az embert mint fogyasztót megbékíti a fennállóval.

Benjamin más véleményen volt. Természetesen ő is felpanaszolta az aura elvesztését, sőt az aura széthullásával veszendőbe ment, megújulásra áhító történelmi tapasztalás gondolatával éppen ő hatott Adornóra. Ám reményeket fűzött egy politizált, instrumentális és kollektivisztikus művészethez – és ebben mutatkozott meg Brecht hatása. E remény a tapasztalat megújíthatóságához kapcsolódik, s mint ilyen – ne tévesszük szem elől –, már Benjamin fiatalkori írásaiban megjele-

nik. Az „eljövendő filozófia" programját vázolva középpontba állítja azt a tapasztalást, amely csonkítatlan és felszabdalás nélküli, amely komplex. (Hogy ez a problematika mennyire benne volt a „kor levegőjében", arra nézve hadd utaljunk Lukács *Történelem és osztálytudat*-ának megfelelő helyére,* ahol az élethelyzet közvetlensége meghaladásának s ezzel az „objektív helyzet" megragadásának feltétele az egészre, a totalitásra kiterjesztett – reveláló, látszatfoszlató erejű – tudás.) Benjamin fenti írásában a természeti népek összetett tapasztalási módját, az őrültek, a jövőbelátók, a művészek nem atomizált, nem minimumra redukált tapasztalását védelmezi. Az eljövendő ismeretelmélet feladatának tartja, hogy az visszaállítja a megismerés „autonóm őseredeti formáját", olyanképpen, hogy az nem két metafizikai entitás – objektum és szubjektum – közvetítésének kínjai és kilátástalansága útján jön létre. Innen magyarázható Kanttal való elégedetlensége is. Méltánylandóként arra a tapasztalásra gondol, amelyben még nem vált szét egymástól természet és társadalom, célracionális dimenzió és kulturális dimenzió, amelyet valamikor a mágikus világképek tartalmaztak, amikor a természetet átszellemítették, és a tárgyi közeg manipulációja *egy* dimenzióban valósult meg a szociális közeg kommunikációjával.

Ez a világ analógiákban és megfelelésekben szervezett volt, mert a dolgok „természetes módon" bevonódtak a társas szubjektivitás hálójába. A világ csodátlanítása szétzúzza ezt a valamikori szervességet és tagolatlanságot, és az autonóm művészet felbomlásával, az aura elvesztésével, a tömeges reprodukálhatósággal az a „maradvány" *is* veszendőbe megy, amelyet még a műalkotás magányos-kontemplatív élvezete, kultikus-rituális távolsága jelentett. Csakhogy a kultikus tapaszta-

* Lukács György: *Történelem és osztálytudat* (1923). Magvető, 1971. 277. old.

lás megsemmisülése megnyitja az utat egy *exoterikus* tapasztalás felé. Mi ez? Profán megvilágosodás. A szürrealista művek hatásán példázza, amelyek autonóm értelemben már nem művészetek. Hanem? Manifesztációk, jelszavak, dokumentumok, sokkhatású blöffök, hamisítások. Ezáltal juthatunk olyan e világi megvilágosító optikához, amely „az áthatolhatatlant mint hétköznapit és a hétköznapit mint áthatolhatatlant" tudatosítja. Ez a tapasztalás profán és általánosítható, elérhető a művészet dokumentatív instrumentalizálása útján, benne változásra vezető potenciál testesül meg. A rituálisra alapozódás helyébe a politikára való alapozódás lép. Ám ami ehhez megkívántatik: azoknak a közléseknek az átmentése, amelyeket a hagyomány egyes darabjai őriznek, s amelyeket le kell azokról oldani, szabaddá kell tenni. Emancipációra érdemes szükséglet-interpretációkról és értelemadásokról van szó, s ezeknek *nyelvét* ki kell szabadítani a hagyományból.

Nyelvelmélet. A természet hasonlóságokat állít elő – írja Benjamin –, gondoljunk csak a mimikrire. A legtöbb ez irányú képességgel azonban az ember van megáldva. E tehetsége egy egykor hatalmas kényszerűségnek felel meg: annak, hogy hasonlóvá váljon valamihez. Nos, ennek a mimetikus képességnek megvan a története ontogenetikus értelemben – gondoljunk az utánzó gyermekjátékokra – és filogenetikus értelemben. Innen nézve elgondolkodtató – folytatja –, hogy a mimetikus erők, nem kevésbé a tárgyak azonosak maradtak-e az évszázadok folyamán. Feltehető, hogy a hasonlóságokat előállító s felismerő képesség – így például a táncban (amely, mondja Mallarmét idézve, reprodukálhat kardot, serleget, virágot mint hasonlót) – megváltozott a történelem folyamán. Ennek a változásnak az irányát pedig a mimetikus képesség növekvő *esendősége* határozza meg. A modern ember jelzésvilága

azokból a mágikus korrespondenciákból és analógiákból, amelyek a régi népeknél gyakoriak voltak, csekély maradványokat őriz. A kérdés pedig az, hogy e képesség hanyatlásáról vagy pedig transzformációjáról van-e szó. Mindenesetre rendelkezünk egy olyan szabályrendszerrel, amely a nem érzéki hasonlóságokat tartalmazza, és ez a kánon a nyelv.

A nyelv – véli – kezdettől a mimetikus képesség befolyása alatt áll. Vagyis a szó a dologhoz nem véletlenszerűen viszonyul. A szót Benjamin mint nevet ragadja meg, s a mimetikus névadás eltalálhatja vagy elhibázhatja a lényegét a dolognak, amelynek nevet adunk. A szavak vagy mondatok értelmi összefüggése így a hordozóban rejlik, és abból az ember számára felvillanásszerűen megmutatkozik. Hasonlóságként. A nyelv a mimetikus képesség legmagasabb foka és a nem érzéki hasonlóságok legtökéletesebb archívuma. Eszköz, amelybe a mimetikus kiemelés és felfogás korai erői maradék nélkül bevonultak – míg aztán olyan messzire jutottak, hogy likvidálták a mágiát.*

Mindebből – Benjamin történetfilozófiája és művészetelmélete fényében – a következő program körvonalazódik. Miért érdekelte éppen a nyelv expresszív, kifejező funkciója, az, ami a legkevésbé humánspecifikus a nyelvben? Mert ez a nyelv még képes hasonlóságokat észlelni és reprodukálni. A hasonlóságokra pedig – el ne felejtsük – nagy szükség van: hiszen ember és természet, ember és ember megtört összefüggése éppen ilyen, expresszív és mimetikus, tehát a környezet kiváltó minőségeivel differenciálatlanul és szervesen összekapcsolódó megfelelésekben volna helyreállítható. Ugyan már Adorno megjegyezte ezzel kapcsolatban, hogy ha kimerülünk abban a

* *Über das mimetische Vermögen.* W. Benjamin írásainak *Angelus Novus* című válogatásában. Frankfurt am Main, 1966. 96–103. old.

motívumban, hogy a „dolgokat nevükön nevezzük", tendenciálisan „a puszta fakticitás álmélkodó megjelenítésébe" csapunk át. Mágia és pozitivizmus találkozhat, ami igencsak kerülendő. Benjaminnál viszont inkább arról volt szó – s most emlékezzünk megint a *mentés* gesztusára –, hogy véleménye szerint a világnak és az emberi szükségletek értelmezésének létezik egy korrespondenciákban megnyilvánuló alaprétege, amely az érzéki dimenzióból behatol a nem érzékibe, s amely egyben az emberi nem története folyamán egy *nem gyarapodó* potenciált testesít meg. Transzformálható, de nem bővíthető, s a mimetikus képesség esendővé válása folytán megsemmisüléssel fenyegető potenciál ez – aminek eredménye lehet, hogy csődöt mond az a képességünk, hogy a világot nem célracionális dimenziókban is interpretálni tudjuk. Mert bár a célracionális dimenzió, a technikai fejlődés eredményeként eltűnt az az „eredendő kényszer", amely a mágikus praktikákban és az animisztikus világképekben mint a természettől való függőség jelent meg, ám e függőség eltűnésével bomlásnak indult a mimetikus képesség és a szemantikai energia, amely egykor hasonlóságok és adaptációk előállítására késztetett.

Nos, ennek a mimetikus képességnek előrehaladó felbomlása magyarázza, hogy Benjamin *interpretálni* akart. A filozófia nála interpretáció. S ez az interpretáció már-már az exegézisre, a bibliamagyarázatra emlékeztet. Áthatolás, elmélyülés és láthatóvá tétel különböző értelmi fokozatokban: mindez, amint *A műfordító feladatá*-ban vagy akár *A német szomorújáték* bevezetőjében kimondja, arra szolgál, hogy egy „egykori magasabb realitáshoz" férkőzhessen közel. Ez a re-messianisztikus orientáció azonban profán tartalmú. A most-idők számára akar megőrizni és felszabadítani emberi szükségletek interpretálására alkalmas energiákat és képességeket „a múlt megszabadító tetteinek dokumentumaiból". Kétséges persze, hogy

ez a szándék mennyire tette lehetővé a történelmi materializmus intencióinak befogadását, s hogy elvezethetett-e egy tényleges politikai praxishoz.

Történelmi materializmus. Viszony a marxizmushoz? Ismerte Blochot, olvasta Lukács fiatalkori munkáit. A húszas-harmincas évek fordulóján marxista baráti kör veszi körül. Benne Brecht személye. Viszonyuk máig viták tárgya. Annyi bizonyos, hogy rendkívülien vonzódott Brechthez: vonzotta annak entellektüelektől való csömöre, s nem kevésbé realitás és köznyelv iránti érzékenysége. A frankfurti gondolkodók óvták Brechttől, akiben konkurrenciát láttak, s vitatták materializmusát. Olvasta Blanquit és Sorelt – és természetesen Marxot. Nem is csak az a probléma ármost, hogy a haladás dimenziójával számoló történelmi materializmus és ennek nem ideológiakritika-mentes művészetértelmezése összeegyeztethető-e egy antievolucionista történelemkoncepcióval.

A kétségek már Benjamin materializmusával elkezdődnek. Igaz, számára pillanatig sem volt kétséges, hogy a kulturális alkotások nem légüres térben konstituálódnak, éppígy az sem, hogy bennük nem pusztán egyéni kifejezőerők testesülnek meg. Nem volt kétséges, hogy a társadalmi élet materiális szférája és az együttélés közösségi formái s tudata között megfelelések, vonatkozások vannak. A probléma – sajátos módon – *éppen ennek* az összefüggésnek túlfeszítéséből adódott. A szemrehányás, amelyet a harmincas évek derekán Adornótól kapott, egy pontig nem jogosulatlan. Az ellenvélemény Benjamin az irányú hajlandóságát célozta, hogy gazdasági viszonyok és kultúrjelenségek között közvetlen megfeleléseket és átjátszásokat mutasson ki. Amivel Adorno nem értett egyet: a felépítmény jelenségeinek az alaphoz való közvetlen viszonyítása. Ha a művészet csak ökonomikus és szociális reláci-

ók leképzése, akkor – vélte – elvész az individualitás. Másfelől kimutathatatlan marad a művészet utópikus-transzcendens mozzanata: a benne rejlő vágy egy másik társadalomra, amelyben otthonosan lehetne berendezkedni. Mindkettő a közvetítés nélkülözhetetlenségére utal, ami a frankfurti gondolkodók számára – objektum és szubjektum kibékítetlen ellentéteként, nem-identitásaként – kezdettől adott volt. E nagyon is konstruált nem-identitással persze csöppet sem kell egyetértenünk, ám a közvetítés mozzanata valóban elhanyagolhatatlan. Miért? Mert ha minden kultúrjelenség hozzárendelhető valamely neki megfelelő alaphoz, továbbá ha minden szellemi megnyilvánulást „felment", hogy valamilyen szociális helyzet velejárója – amit ebben a szélsőséges formában Benjamin sehol nem állított ugyan –, akkor kivédhetetlen lesz az a következmény, hogy minden szellemi s más felépítménybeli kifejezésmódot *legitimizálunk,* s ezzel elvész a megkülönböztetés lehetősége igaz és hamis, adekvát tudat és misztifikált vagy fetisisztikus tudat között. Nos, tény: a látszatok vagy elfedések legitimizáló funkciójának leleplezése, ha tetszik, a hamis tudat kritikája nem túlságosan érdekelte Benjamint. Inkább foglalkoztatták azok a kommunikációs lehetőségek, amelyek az emberi szükségletek legrégibb interpretációs módjaival lehetségesek, s amelyeket kapitalista körülmények között aktualizálni kell. Ezzel viszont űr támadt az elméletben: részben a kultúrjelenségek és a társadalmi összfolyamat közötti közvetítés elmaradásával, részben pedig a hamis tudat lehetőségének kiesésével. Persze – ezzel kezdtük fejtegetéseinket – Benjamin nem is akart belemenni a tudatjelenségek „objektív értékelésébe". Egy most-idő bekövetkezésére várva ragaszkodott a tapasztalás érzéki minőségéhez és profán megvilágosulást lehetővé tevő potenciáljához, mert a történelem merőben technikai előrehaladása nyomán ezt mint egészet tekintette becsapásnak.

Boldogságigény. Jürgen Habermas kimutatta, hogy az a kritika, amely az elmúlt most-időkbe akar ugrani, hogy onnan identifikációs formákat és értelmezési potenciálokat mentsen meg a várható jelen számára, nehezen talál utat a politikai praxis felé.* Ám nála autentikusabban kevesen tolmácsolták Benjamin alapintencióját, hitelesnek tűnő értelmezési kerethez juttatva azt. Habermas azt mondja: fordítsuk meg a benjamini gondolatot. Ne a teológia púpos törpéje vegye szolgálatába a történelmi materializmus bábuját. Hiszen a tapasztalás és profán megvilágosodás elmélete felől aligha lehet utat törni a történelem materialista értelmezése és fejlődés jellegű felfogása felé. De talán megfordítva mégis van valami mondanivalója a benjamini elméletnek, amelyre a történelmi materializmus nem mint merőben elmélettörténeti érdekességre tekint? Nos – mondja Habermas –, a történelmi materializmus dialektikus haladáselméletének valóban „résen kell lennie", ha a Benjamintól jelzett veszélyek elhárítását indokoltnak tartja. A kapitalizmus fejlődése – írja – megtanított bennünket arra, hogy nyomor és uralom nem ugyanazt jelenti, hogy különbséget kell tennünk éhség és elnyomás között. Vannak olyan nélkülözések ugyanis, amelyeken a jólét megsokszorozása, a társadalmi gazdagság növekedése nem segít. Ernst Bloch így fogalmazta meg ezt a különbséget:** A haladás fogalmában egyaránt megtalálható a társadalmi utópia, amely az emberi boldogságra, és az a természetjogi gondolat, amely az emberi méltóságra fut ki. A társadalmi utópia olyan viszonyokat anticipált, amelyek között a fáradalmak és megterhelések megszűnnek, a természetjog pedig olyan viszonyokat konstruált, amelyek között az emberi megalázottság és méltatlan-

* Habermas: i. m. 206–207., illetve 216–217. old.
** E. Bloch: *Naturrecht und menschliche Würde*. Frankfurt am Main, 1961.

ság hatálytalanodik. Mármost mennél inkább eltolódik a társadalom fejlődése abba az irányba, hogy jóléttel kapcsolja össze az elnyomást – amit lehetővé tesz a gazdasági fejlődés anélkül, hogy a kiváltképpeni politikai követelések megoldódnának –, annál inkább áttolódik a hangsúly az éhség megszüntetéséről az emancipációra. Nos, Benjamin az elsők között volt abban a Marxhoz visszanyúló tradícióban, amely a kizsákmányolás – és a haladás – fogalmában egy további mozzanatot kiemelt. Az éhség és elnyomás mellett az emberi kudarcot és csalódást, a jólét és szabadság mellett a boldogságot. (Utaljunk rá: a boldogság témája – talán épp Benjaminnak köszönhetően – jelen volt a frankfurti gondolati tradícióban. Adorno 1941-ben azért kritizálta az amerikai Thorstein Veblen tömegkultúra-értelmezését, mert „dialektikusan felszínes": képtelen észrevenni a „hivalkodó fogyasztás" szociális mozzanatát, azt, hogy benne boldogságkeresés és aszkétizmusellenesség rejlik.) Benjamin profán és általánosítható tapasztalásigénye boldogság-tapasztalást tartalmaz, amelyet összekapcsolva látott a hagyománnyal. Kortársa szerint: ahelyett, hogy szégyellni való érettséggel elutasította volna magától a mese- és gyerekkönyvek ígéreteit, betű szerint vette azokat, és beteljesedésükre várt. Vagyis a boldogságigény csak akkor teljesül, ha a kulturális azonosulást és értelmezést lehetővé tevő potenciálok forrása nem merül ki. A hagyományt mint kultúrjavakat le kell választani a történelemről, ám lehetséges-e ez az elnyomás meghaladása nélkül? S ekkor egy pillanatra „felvillan a gyanú": talán egy boldogság nélküli és beteljesületlen emancipáció éppen annyira lehetséges, mint a viszonylagos jólét az elnyomás megszüntetése nélkül?

Benjamin – mondja Habermas – ezt a kérdést nem tette fel. Ragaszkodott a tömegméretű, egyszerre spirituális és érzéki tapasztaláshoz mint boldogsághoz. „Terrorizálva" volt az erről

való lemondás eshetőségétől, az önmagát ettől leválva, fokozatilag beteljesítő haladás elképzelésétől. A történelemfilozófiai tézisek tartalma ezért a haladás Dietzgen- és Kautsky-féle értelmezési módjának kritikája. Mert ha az nem is mondható el, hogy a haladás a jólét megsokszorozásaként, a szabadság kiszélesítéseként, aztán a boldogság előmozdításaként *külön-külön* semmiféle haladást nem képvisel, mégis, e hierarchia dimenziói számára érvényesnek mondható, hogy a jólét szabadság nélkül nem jólét, és a szabadság boldogság nélkül nem szabadság. Nos, Benjamin nem volt bizonyos – s azt tanácsolja: ne legyünk bizonyosak – a részleges haladások mirevalóságában. Arra figyelmeztetett, hogy a termelőerők változásai és a társadalmi érintkezés átalakulásai bármikor viszszaeshetnek a „mindig ugyanaz" körben forgó reprodukálásához, ha nem biztosítják a boldogság eszméjére való irányulást. A holt idő – az üres haladás kritikája Benjaminnál a célracionalitás „boldogság-mentessége", az „örömtelen reformizmus" ellen irányult. Azt a fejlődést vette célba, amely érzéketlen arra a *különbségre,* amely az élet megjavított reprodukciója, a „higiénikusan perfekcionált" jólét *és* egy beteljesedett, kudarc- és csalódásmentes élet között feszül. Mert ha feltesszük, hogy egyszer megszűnik a nyomor is és az elnyomás is, felmerül a kérdés: az élet beteljesítése-e a megkönnyítése? Benjamin ennek megválaszolásához próbált hozzájárulni, amikor a kultúra mirevalóságát a mentés – a változás számára való megmentés – nézőpontjából fogta fel. Amikor a boldogságot elválasztotta a materiális kielégültségtől.

Elfogadhatónak látszik: ebben rejlik aktualitása.

TARTALOM

Kiadta az Európa Könyvkiadó Magyar Helikon osztálya. A kiadásért felel az Európa Könyvkiadó igazgatója. Készült a Dürer Nyomdában (felelős vezető Háromszéki Pál igazgató, a nyomdai rendelés törzsszáma: 5981), Békéscsabán, 1980-ban. A fordítások szöveghűségét Radnóti Sándor ellenőrizte. A kötetet Bence György szerkesztette. A tipográfia, a kötésterv és a védőborító Ginács László munkája. A Magyar Helikon vezetője Szántó Tibor. Készült 57,6 (A/5) ív terjedelemben, diósgyőri bordázott papíron, Garamond betűvel, 3650 példányban.
HE 2-f-8082 / ISBN 963 207 031 3

15[illegible]—Ft